Die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit in den Werken Gerhart Hauptmanns

---

Inauguraldissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät

an der Universität zu Leipzig

eingereicht von

Horst Engert

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Volkelt und Köster.

Leipzig, den 17. Febr. 1910.

Der Procancellar.
K. Rohn.

Einleitung.

Das gewählte Thema enthält für unsere Untersuchung eine doppelte Begrenzung.

Zunächst besagt es, daß nur der eine Typus des Tragischen, die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, betrachtet werden soll. Es kann sich bei unserer Untersuchung also nicht um eine allgemeine Ästhetik des Tragischen handeln. Doch muß für die spezielle Untersuchung eines einzelnen tragischen Typus eine einheitliche ästhetische Auffassung von dem Tragischen überhaupt als Grundlage vorausgesetzt werden. Diese Grundlage ist gegeben in einem Werke von Volkelt: „Die Ästhetik des Tragischen". Von dem in diesem Werke eingenommenen Standpunkte wollen wir bei unserer Untersuchung ausgehen; sollten sich in ihrem Verlaufe in Kleinigkeiten Abweichungen von ihm ergeben, so würde jede von ihnen erst wissenschaftlich zu begründen sein.

Obwohl es nötig sein wird, in einem vorausgeschickten ersten Teile eine Ästhetik unsers tragischen Typus zu geben, da er noch nie ausführlich und systematisch behandelt worden ist, wird doch der Nachdruck auf dem zweiten Teile liegen, der das Vorkommen unsers Typus in den Werken Gerhart Hauptmanns behandelt. Und eben darin hat man die zweite Begrenzung unserer Untersuchung zu sehen.

Die ganze Arbeit erhält einen organischen Abschluß durch einen dritten Teil, in dem versucht werden soll, die Unter-

suchungen und Ergebnisse der beiden ersten Teile in einem Brennpunkt zu vereinigen, nämlich in der Persönlichkeit des in Betracht kommenden Dichters. Dies geschieht, indem wir die Frage nach den Gründen für die Vorliebe Hauptmanns für den von uns behandelten Typus des Tragischen aufstellen. Durch den Versuch, diese Frage, soweit das bei einem noch lebenden Dichter möglich ist, zu beantworten, wird der durch das Thema vorgezeichnete Rahmen unserer Untersuchung schließlich voll ausgefüllt.

Erster Teil.

Allgemeine ästhetische Betrachtung der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit.

Einleitung:

Noch heute gibt es viele Kritiker und Ästhetiker, die die Möglichkeit einer Tragik der Schwäche nicht zugeben wollen, die sich scheuen, einen Menschen, dessen tiefgründige Innerlichkeit ihn untüchtig macht zu einem erfolgreichen Kampfe mit dem Leben und um das Leben, mit dem Namen eines tragischen H e l d e n zu belegen.

Denn, um allem Mißverstehen von vornherein vorzubeugen, das meinen wir doch, wenn wir von der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit sprechen, daß ein Mensch infolge der Beschaffenheit seines Innern nicht imstande ist, in dem Kampfe mit dem Leben und um das Leben Sieger zu werden, sondern untergehen muß oder aber, was auch vorkommen kann, diesen Kampf gar nicht erst aufzunehmen wagt und sich ohne weiteres in sein Schicksal ergibt, und daß ein solches Schicksal, das Sein und das Untergehen eines solchen Menschen, auf uns eine Wirkung ausübt, die man mit dem Namen tragisch zu belegen pflegt.

Da nun, wie Volkelt in seinen Veröffentlichungen über Grillparzer dargelegt hat, dieser Tragiker, der heute endlich doch wohl allgemein als Klassiker anerkannt ist, ein solches Schicksal oft (Volkelt weist es für sechs Fälle nach) zum Gegenstand seiner fast stets auf tragische Wirkung abzielenden Darstellung gemacht hat, so wird selbst den obenerwähnten

Ästhetikern die Frage nicht müßig erscheinen: „Ist unser Typus als tragischer Typus möglich und, was daraus ohne weiteres folgen würde, ästhetisch berechtigt, und in welchen Grenzen ist er's?

Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir untersuchen, ob die Wirkung unsers Typus sich mit der jeder Tragik eigenen Wirkung deckt und welche neuen Gefühlsnuancen er etwa dieser allgemeinen tragischen Wirkung noch hinzufügt; kurzum, wir müssen die Psychologie unsers Typus ins Auge fassen.

Psychologisch-ästhetische Betrachtung.

Volkelt betrachtet in seiner „Psychologie des Tragischen" zuerst die Gefühle, die in ihrer Gesamtheit und Wechselwirkung die tragische Wirkung ausmachen, und darauf die Gründe für unsere Lust an tragischen Gegenständen, für unser ästhetisches Genießen des Tragischen. Bei den tragischen Gefühlen unterscheidet er zwischen „gegenständlichen" und „persönlichen" Gefühlen, und die letzteren teilt er wieder in „zuständliche" und „teilnehmende" Gefühle ein.

Diesem Gedankengang wollen auch wir in unserer Untersuchung folgen.

Drei Arten „gegenständlicher Gefühle" sind es zunächst, die in der Ästhetik des Tragischen als Bestandteile und Voraussetzungen jeder tragischen Wirkung unterschieden werden: die Gewißheit von der Größe des Helden, die Gewißheit von dem zum Untergang drängenden Leiden des Helden und die Gewißheit von Gefühlen und Gefühlsvorgängen im Helden, die im Beschauer Erhebung erzeugen. Prüfen wir, inwieweit unser Typus diesen an jede Tragik zu stellenden Anforderungen genügt.

Gewißheit von der Größe des Helden wird als erstes gefordert. Schon hier wird mancher meinen, die Berechtigung unsers Typus widerlegen zu können. Denn darin, daß die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit nur ein Untertypus der Tragik der Schwäche überhaupt ist, ist er mit

uns einig. Schwäche aber, so könnte er weiter argumentieren, ist gerade das Gegenteil von Größe, und so erfüllt dieser Typus, dessen Hauptcharakteristikum eben die Schwäche des Helden ist, schon diese erste Forderung, die an jede tragische Wirkung gestellt werden muß, nicht.

Es ist ein leichtes, diese Beweisführung zu widerlegen. Sie baut nämlich auf einer falschen Voraussetzung auf. Durch die Schwäche wird nicht notwendig die Größe verneint. Der Gegensatz zu Schwäche ist Kraft und nicht Größe überhaupt. Größe ist keineswegs, wie das von dem Gegner stillschweigend vorausgesetzt wird, gleich Kraft.

Wir verstehen nämlich mit der „Ästhetik des Tragischen" unter der menschlichen Größe, die vom tragischen Helden gefordert wird, nichts anderes als „ein fühlbares Überragen des menschlichen Mittelmaßes nach irgendeiner bedeutungsvollen, wertvollen Seite hin".

Es wäre nun aber ganz einseitig und verkehrt, das einzig Wertvolle einer Persönlichkeit in der Kraft ihres Wollens und Handelns zu sehen. Im Gegenteil, man kann sich sehr wohl eine Persönlichkeit denken, deren Wert durch eine besonders abgründige Tiefe des Gemütes oder durch eine über das Durchschnittliche hinausgehende Schärfe des Verstandes zur Größe gesteigert wird. Den Helden der Willens- und Tatkraft treten somit die Helden der Gemütstiefe und der Verstandesschärfe ebenbürtig zur Seite.

Zugegeben nun, daß unser Typus die Helden der Willens- und Tatkraft ausschließt, die Helden der Gemütstiefe und der Verstandesschärfe sind ihm um so willkommener; denn gerade darin liegt ja seine Eigenart, daß durch die einseitig starke Betonung des Verstandes- und Gemütslebens die Willens- und Tatkraft leidet und dadurch die Schwäche und somit die ganze Tragik des betreffenden Menschen bedingt wird.

Es ergibt sich also, daß der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit das erste gegenständliche Gefühl jeder Tragik, die Gewißheit von der Größe des Helden, durchaus nicht widerspricht. Wo freilich dieses gegenständliche

Gefühl fehlt, dort kann von Tragik nicht mehr gesprochen werden. Unser Typus geht dann, wie wir weiter unten sehen werden, in andere ihm verwandte ästhetische Typen über.

Daß das zweite gegenständliche Gefühl jeder Tragik, die Gewißheit von dem zum Untergange drängenden Leiden des Helden, auch bei unserm tragischen Typus zu seinem Rechte kommt, wird niemand bestreiten. Im Gegenteil liegt bei unserm Typus auf diesem Leiden, und auch das entspricht seiner Eigenart, ein ganz besonderer Nachdruck.

Bei der dritten Art gegenständlicher Gefühle in jeder Tragik, der Gewißheit von solchen inneren Vorgängen im Helden, die in dem Genießenden Erhebung erzeugen, müssen wir wieder etwas verweilen. Daß dieses gegenständliche Gefühl der Eigenart unsers Typus nicht entgegensteht, dürfte von vornherein einleuchten, aber die Erhebungsmotive werden alle mehr oder weniger in einer Richtung zu finden sein. Volkelt deutet auf sie hin, wenn er anführt: „Gleichmut, Ergebung, Loslösung vom Leben“. So geartete Erhebungsmotive werden bei unserm Typus sicher die beherrschenden sein. Aber es können sich ihnen noch andersartige beigesellen. So jene, die Volkelt unter der Bezeichnung „sittliche Läuterung“ zusammenfaßt. Diese sittliche Läuterung kann bestehen z. B. darin, daß der Held eine ihn im Untergang beruhigende oder versöhnende Einsicht in den Gang des Weltgeschehens bekommt oder daß er sich im Untergang von gewissen egoistischen Gefühlen befreit usw. Auch ein gewisses sonniges Hoffen des Helden widerspricht der Eigenart unsers Typus keineswegs. Aber diesem Hoffen ist eben durch die Eigenart unsers Typus eine ganz bestimmte Richtung vorgezeichnet. Es wird darin bestehen, daß der dem Untergang verfallene oder bereits untergehende Held einen Blick in eine Zukunft tut, in der gerade die Gefühle und Ideen, durch die er untüchtig zum Lebenskampf wurde, die seinen Untergang herbeiführen, siegreich und das Leben beherrschend sein werden. Diese Hoffnung des Helden dürfte die für unsern Typus äußerste Möglichkeit für die Einführung von Gefühlen und Gefühlsvorgängen im Helden darstellen, die in dem Genießenden Erhebung erzeugen.

Die Betrachtung der dritten Art gegenständlicher Gefühle hat uns ganz unmerklich übergeleitet zu der ersten Gruppe der persönlichen Gefühle, zu den zuständlichen Gefühlen. Das Gefühl der Erhebung nämlich kennzeichnet die eine Art der zuständlichen Gefühle jeder tragischen Wirkung. Den Erhebungsgefühlen treten zur Seite und gegenüber die Niederdrückungsgefühle. Daß die Wirkung unsers Typus auch diese Gefühle umfaßt und er also auch in dieser Beziehung mit Recht als tragischer Typus bezeichnet werden kann, geht indirekt aus der obigen Darstellung der gegenständlichen Gefühle hervor. Die beiden ersten gegenständlichen Gefühle, die Gewißheit von der Größe des Helden und seines zum Untergang drängenden Leidens zusammengenommen erzeugen in dem Genießenden Niederdrückungsgefühle, die in ihrer Eigenart als Kontrastgefühle unsern Typus mit besonderer Deutlichkeit als tragischen erweisen, während das dritte gegenständliche Gefühl, wie es schon die dafür gewählte Bezeichnung zum Ausdruck bringt, Erhebungsgefühle in dem Genießenden auslöst. Eine besonders lebhafte Wechselwirkung der Niederdrückungs- und Erhebungsgefühle erzeugt Erschütterung und der endliche Sieg der einen oder der andern entscheidet, wie wir weiter unten ausführlich sehen werden, darüber, ob es sich um Tragik der niederdrückenden oder der befreienden Art handelt.

Die zweite Gruppe der persönlichen Gefühle, die teilnehmenden Gefühle, zerfallen nach den Darlegungen der „Ästhetik des Tragischen“ in teilnehmende Gefühle für die Einzelperson und in Weltgefühle. Fassen wir zunächst die ersteren ins Auge!

Ohne daß es nötig sein wird, näher darauf einzugehen, wird man zugeben, daß auch unser Typus wie jeder tragische Typus imstande ist, leidend-teilnehmende und sittlich-teilnehmende Gefühle in dem ästhetisch Genießenden zu erwecken; und bei ihm wie bei jedem andern tragischen Typus werden sich unter den leidend-teilnehmenden Gefühlen Mit-leiden und Vorausleiden, unter den sittlich-teilnehmenden Gefühlen Gefühle ablehnender und zustimmender Art unterscheiden lassen. Aber die Variabilität der Gefühle innerhalb dieser Gefühlsuntertypen

wird, wie wir das weiter unten bei der Betrachtung der speziellen tragischen Wirkung unseres Typus erkennen werden, beschränkt sein.

Wenden wir uns nun der zweiten Gruppe der persönlichen Gefühle, den Weltgefühlen, zu und fragen wir, ob in der Wirkung unsers Typus auch diese enthalten sein können! Auch diese Frage muß bejaht werden. Es läßt sich sehr wohl denken, daß das Schicksal eines Menschen, dessen außerordentliche Gemütstiefe oder Verstandesschärfe ihn im Lebenskampfe unterliegen läßt, weil sich mit ihr nicht Willens- und Tatkraft paaren, daß das Schicksal eines solchen Menschen im Beschauer Weltgefühle des Grauens oder banger Unruhe zurückläßt und zwar in um so stärkerem Grade, je mehr es dem Künstler gelungen ist, uns den Wert der untergehenden Persönlichkeit empfinden zu lassen. Wenn wir aber sehen, daß der Held mit Gleichmut und Ergebung sein Schicksal erfüllt, ja, daß er noch im Untergang hoffnungsvolle Blicke in die Zukunft des Menschengeschlechts tun kann, dann scheiden wir von dem geschauten Schicksal mit Weltgefühlen feierlicher, ja erhebender Art. Nur die Weltgefühle beruhigender Art kommen, wie ich das weiter unten ausführen werde, für unsern Typus nicht oder doch nur in ganz geringem Grade in Betracht.

Schließlich werfen wir noch einen Blick auf die Gründe für die Lust an tragischen Gegenständen. Dabei lasse ich die außerästhetischen Gründe, die Lust an der Erhebung und am Mitleid, und die allgemein ästhetischen Gründe, die Lust am künstlerisch Gestalteten und an der Gefühlslebendigkeit, beiseite und betrachte nur den Hauptgrund für die Lust am Tragischen, die Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen, die sich beim Tragischen zu einer Lust am Menschheitlich-Bedeutungsvollen erhöht. Es erhebt sich nun die Frage: Ist unserm Typus, der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, diese Erhöhung des Menschlich-Bedeutungsvollen zum Menschheitlich-Bedeutungsvollen möglich? Nicht nur die Kraft, sondern auch die Schwäche ist menschheitlich-bedeutungsvoll; denn es hat noch immer mindestens ebensoviel Schwache als Kräftige gegeben. Gemütstiefe und Verstandesschärfe stehen

auch im Leben der Willens- und Tatkraft ebenbürtig zur Seite und haben genau wie diese ihre Rolle in der Entwicklung des Menschengeschlechts gespielt.

So haben wir also gesehen, keine der allgemeinen tragischen Wirkungen geht unserm Typus ab.

Aber innerhalb dieser allgemeinen tragischen Wirkung hat unser Typus natürlich seine Eigenart, die dadurch entsteht, daß er durch die Mehrbetonung der einen und die Minderbetonung der anderen Gefühle, aus denen sich die allgemeine tragische Wirkung zusammensetzt, neue Gefühlsnuancen schafft, die ihn von den anderen tragischen Typen unterscheiden. Dieser speziellen tragischen Wirkung unseres Typus wenden wir uns nun zu.

Was die gegenständlichen Gefühle anlangt, so sahen wir schon oben, daß sie bei unserm Typus eine ganz bestimmte Färbung haben. Die Größe des Helden wird nie auf dem Gebiete der Kraft zu suchen sein, sondern sich entweder als Gemütstiefe oder Verstandesschärfe oder als eine Verbindung von beiden darstellen. Das dem Untergange zudrängende Leiden des Helden wird gewöhnlich stark betont und breit ausgemalt sein. Auch können wir den Begriff „Leiden“ bei unserem Typus fast stets in doppeltem Sinne verstehen, nämlich einerseits als „Schmerzempfinden“ und andrerseits als „Passivsein“. Dadurch gewinnt unser Typus eine Gefühlsnuance, die ihn selbst von den übrigen Untertypen der Tragik der Schwäche zum Teil unterscheidet. Wie sich das dritte gegenständliche Gefühl, das wir als Erhebungsmotive bezeichneten, bei unserm Typus gestalten wird, haben wir schon oben angedeutet. Gleichmut, Erhebung, Loslösung vom Leben, sittliche Läuterung und höchstens ein hoffnungsfreudiger Ausblick in die Zukunft des Menschengeschlechts sind die Gefühle, mit denen unser Typus seine Helden begaben kann. Tapferkeit, Trotz, Hoffnung auf eigenen Sieg sind seinen Helden fremd.

Dadurch sind natürlich auch die durch ihn ausgelösten persönlichen Gefühle bestimmt. Von den zuständlichen Gefühlen werden die Erhebungsgefühle, auf so schwacher und einseitiger Grundlage ruhend, selten erstarken und siegreich wer-

den, während die Niederdrückungsgefühle vor allem infolge der breiten Ausmalung des Leidens und des geringen Widerstandes, auf den es stößt, sich meist als Hoffnungslosigkeit, Beklemmung, ja als Gequältheit geltend machen werden.

Unter den teilnehmenden Gefühlen für die Einzelperson werden wir bei unserm Typus von den leidend teilnehmenden Gefühlen alle Arten des Vorausleidens, der Furcht, von dem Mitleiden aber nur das mitleidige und das grausende, nie das tapfere Mitleiden finden können. Die sittlich teilnehmenden Gefühle sowohl der zustimmenden als auch der ablehnenden Art werden bei der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit fast nie ihren höchsten Grad erreichen. Abscheu und Grauen werden sich kaum je zum Entsetzen steigern, und ebensowenig wird, obwohl Anerkennung und eine gewisse Bewunderung für den Helden bei unserm Typus nicht ausgeschlossen ist, diese Bewunderung das Durchschnittsmaß wesentlich überschreiten, geschweige denn sich zu Zutrauen und Verehrung erhöhen können.

Daß von den Weltgefühlen die der beruhigenden Art bei unserm Typus so gut wie ausgeschlossen sind, habe ich schon oben erwähnt. Doch bedarf diese Behauptung noch einer näheren Begründung. Ich kann mir nicht denken, daß wir, wenn wir sehen, wie ein Mensch, dessen tiefes Gemüt wir lieben, dessen Verstandesschärfe wir bewundern gelernt haben, untergeht, nur weil er nicht die Kraft besitzt, diese seine Vorzüge dem Leben gegenüber erfolgreich zu verteidigen, — daß wir von dem Anblick eines solchen Schicksals beruhigt scheiden können. Weltgefühle erhebender Art werden uns erfüllen können, wenn wir sehen, daß selbst aus einem solchen Schicksal die Hoffnung ungebrochen hervorgehen kann, aber Weltgefühle beruhigender Art wird auch diese Hoffnung kaum in uns auslösen können; denn wir werden sie entweder als einen optimistischen Irrtum des Helden erkennen, oder aber ihre Erfüllung in der Zukunft liegt in so weiter Ferne, daß wir eher mit dem Gefühl der Ungewißheit, als der Beruhigung entlassen werden.

Systematisch-ästhetische Betrachtung.

Nachdem wir durch diese psychologische Untersuchung das ganze Wesen unsers Typus kennen gelernt haben, erwächst für uns die Aufgabe, ihn in das System der ästhetischen Typen überhaupt und dann in das der tragischen Typen im besondern einzuordnen. Auch für diese Untersuchung soll der von Volkelt in seinen ästhetischen Werken eingenommene Standpunkt im allgemeinen die Grundlage bieten.

Es würde natürlich zwecklos sein, das Verhältnis unsers Typus zu allen möglichen ästhetischen Grundgestalten darzustellen. Nur sein Verhältnis zu zweien von ihnen, die ihn von zwei Seiten zu begrenzen scheinen, wollen wir in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, sein Verhältnis zum Erhabenen und zum Traurigen.

Volkelt nennt das Erhabene einen besonders günstigen Boden für die Entstehung von Tragik; denn das Erhabene hat stets menschliche Größe im Gefolge. Nicht aber umgekehrt! Das Wesentliche des Erhabenen ist immer eine über das menschliche Maß hinausgehende K r a f t entfaltung. Wir haben aber oben gesehen, daß menschliche Größe sehr wohl ohne diese Kraftentfaltung, ja sogar mit ihrem Gegenteil, dem deutlichen Zeichen der Schwäche behaftet, möglich ist. Das Gebiet der menschlichen Größe würde also nur zum Teil mit dem Gebiet des Erhabenen zusammenfallen, der andere würde außerhalb dieses Gebietes liegen, und in diesem andern Teil ist unserm Typus sein Platz anzuweisen; denn die seine Eigenart ausmachende Schwäche seiner Helden kann niemals erhaben wirken.

Ist unser Typus dadurch, daß die menschliche Größe seiner Helden nicht in übermenschlicher Kraftentfaltung bestand, von dem ästhetischen Typus des Erhabenen getrennt, so scheidet er sich dadurch, daß sein Held trotzdem menschliche Größe zeigt, von dem ästhetischen Typus des Traurigen. Dieser Typus liegt erst dann vor, wenn wir dem schwachen Helden, dessen Leiden und Untergehen uns vor Augen geführt wird, in jeder Hinsicht

das Prädikat der menschlichen Größe absprechen müssen. Welche von den Untertypen des Traurigen, ob das Rührend-Traurige oder das Jämmerliche oder das Entsetzliche, unserm tragischen Typus am nächsten steht, läßt sich kaum allgemein gültig und prinzipiell feststellen, sondern wird von Fall zu Fall zu entscheiden sein.

Das Ergebnis dieser Betrachtung ist jedenfalls, daß das Tragisch-Erhabene und das Traurige die Nachbargebiete unsers Typus sind, aber doch von ihm durch eine prinzipiell festgelegte, mehr oder weniger deutliche Grenze geschieden.

Was nun das Verhältnis unsers Typus zu andern tragischen Typen anlangt, so haben wir bereits oben gesehen, daß unser Typus ein Untertypus der Tragik der Schwäche ist. Bei dieser Tragik der Schwäche lassen sich zwei entgegengesetzte Fälle unterscheiden. Erstens: Der Held wird durch äußere Umstände, wozu auch seine rein körperliche Beschaffenheit gerechnet werden soll, an jeglicher Kraftentfaltung gehindert, obwohl in ihm ein starker Wille lebt. Aber er steht dem Leben insofern rat- und hilflos gegenüber, als sich ihm keine Gelegenheit bietet, diese Willenskraft zu betätigen, ja er betätigt sie immer dort, wo sie völlig unangebracht ist und erfolglos verpufft. In diesem Falle möchte ich von einer Tragik der äußeren Hilflosigkeit sprechen (vgl. Hauptmanns „Weber“, „Rosa Bernd“). Diesem Untertypus tritt als zweiter der uns beschäftigende Typus, die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, gegenüber. Hier wird der Held an jedem kraftvollen Wollen und Handeln durch die Beschaffenheit seines Innern gehemmt. Gefühle und Reflexionen treten ihm immer vor jeden Entschluß oder, sofern er wirklich einmal zu einem Entschluß kommen sollte, zwischen Entschluß und Ausführung. Zwischen diesen beiden äußersten Fällen liegt ein großes Zwischengebiet, in dem sich beide mischen. Es wird sehr oft vorkommen, daß zu der äußern Hilflosigkeit die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit erschwerend hinzutritt und umgekehrt. Doch auch bei diesen Fällen wird man zumeist entscheiden können, welchem von den beiden oben skizzierten Hauptuntertypen der Tragik der Schwäche man sie zuerteilen

will. Das wird sich erstens danach richten, ob die äußere Hilflosigkeit oder die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit das Primäre ist, zweitens danach, welches von beiden der stärkere Faktor in der Tragik des zu beurteilenden Einzelfalles ist. Natürlich wird die Grenze im allgemeinen fließend sein, und die Entscheidnung wird meist einer gewissen Subjektivität nicht entgehen können.

Noch zwei Gegensatzpaare von tragischen Typen möchte ich anführen, bei denen wir unserm Typus infolge seiner Eigenart einen ganz bestimmten Platz anweisen können.

Es ist da zunächst das Tragische der erschöpfenden und der abbiegenden Art mit dem Zwischengebiet des Tragischen mit ungewissem Ausgang. Ich bin der Ansicht, daß unser Typus stets unter das Tragische der erschöpfenden Art fallen muß, daß er höchstens einmal dem Tragischen mit ungewissem Ausgang angehören kann, aber nur dann, wenn dieser Ausgang den nachfolgenden Untergang als das Wahrscheinlichere zeigt. Zur Begründung dieser Meinung sei folgendes gesagt: Unser Typus ist die Tragik der dem Leben n i c h t gewachsenen Innerlichkeit. Diese Innerlichkeit kann uns aber nur dadurch als dem Leben nicht gewachsen dargestellt werden, daß wir sie im Lebenskampfe untergehen oder doch ihren Untergang als ziemlich sicher voraussehen. Sobald der Versuch gemacht würde, die Tragik der abbiegenden Art einzuführen, würde es sich nicht mehr um eine „dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit“ handeln, sondern um eine „dem Leben erwachsende“.

Ganz ähnlich sicher können wir unsern Typus gegenüber einem anderen Gegensatzpaare: dem Tragischen der niederdrückenden und dem der befreienden Art, seinen Platz anweisen. Wir haben schon oben gesehen, daß unser Typus infolge der Schwäche und Einseitigkeit seiner Erhebungsmotive nur schwache und einseitige Erhebungsgefühle im Genießenden hervorrufen kann. Es dürfte also kaum jemals geschehen können, daß bei ihm diese Erhebungsgefühle so erstarken, daß sie die bei unserm Typus, wie oben nachgewiesen, ganz besonders starken Niederdrückungsgefühle besiegen können und wir von dem uns vorgeführten Schicksal mit einem befreiten Aufatmen

scheiden. Dies aber würde doch das Zeichen dafür sein, daß wir es mit Tragik der befreienden Art zu tun haben. Unser Typus gehört also im allgemeinen der Tragik der niederdrückenden Art an.

Das Verhältnis unsers Typus zu den übrigen tragischen Typen läßt sich des weiteren nicht mehr allgemeingültig feststellen, sondern muß von Fall zu Fall betrachtet und entschieden werden. Oft wird es dabei darauf ankommen, welche Stellung der einzelne Fall in unserm Typus einnimmt, welchem seiner Untertypen er angehört.

Teilung des Typus in Untertypen.

Von zwei Gesichtspunkten aus läßt sich die Teilung unsers Typus in Untertypen vornehmen: rein begrifflich zunächst auf Grund der verschiedenen Weite, die wir dem Begriff „Leben" geben können; zweitens aber auf Grund der Antworten, die wir auf die Frage erhalten: Welcher Konflikt liegt der Schwäche unsers Helden zum Grunde, aus welchem Kampfe erwächst seine Tragik? Wir werden sehen, daß die auf diesen beiden Wegen gewonnenen Untertypen sich doch paarweise decken.

Zuerst die Einteilung auf Grund der verschiedenen Weite des Begriffes „Leben". Wir werden da zu drei Typen kommen. Dabei will ich und zwar nicht willkürlich, sondern, wie der zweite Teil unserer Untersuchung durch seinen Aufbau erweisen wird, aus inneren Gründen von der engsten Bedeutung des Begriffes ausgehen.

In diesem engsten Sinne ist Leben die seelische Existenz des Menschen. Das Wort „seelisch" ist dabei nicht in der Bedeutung gebraucht, in der es die moderne Psychologie verwendet. Seele bedeutet uns hier also nicht das Aggregat und Produkt einer unendlichen Menge von Prozessen, von den Empfindungen und einfachen Gefühlen bis zu den komplizierten Assoziationen und Apperzeptionen. Sondern wir brauchen dies Wort in viel populärerer Weise, wie es im Alltag gebraucht wird. Wenn ich also vom Leben als der seelischen Existenz des Menschen spreche, so hat

das Wort Leben in dieser engsten Bedeutung denselben Sinn, der ihm in vielen alltäglichen Verbindungen, z. B. ewiges Leben, innewohnt. Sprechen wir nun in diesem Sinne von einer dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, so werden wir diese Eigenschaft einem Menschen zuschreiben, der infolge der Beschaffenheit seines Innern nicht einmal zu einer rein seelischen Existenz fähig ist, dessen Seele den Todeskeim sozusagen von Anfang an in sich trägt. Zu der in diesem Falle die Katastrophe ausmachenden Vernichtung der seelischen Existenz eines solchen Menschen ist der Tod kein unbedingtes Erfordernis, sondern es kommt vielmehr darauf an, daß wir die Seele dieses Menschen völlig hoffnungslos zerrissen und zerstört sehen. Das kann uns entweder als Verzweiflung oder als Vertierung vorgeführt werden, Wahnsinn und Tod sind in diesem Falle nur die auf die körperliche Existenz des Menschen übergreifenden Folgen dieser Zerstörung, also als rein sekundäre Erscheinungen zu betrachten.

In der zweiten Deutung wird sich uns das Leben als Gesamtsein der menschlichen Persönlichkeit, also als seelisch-körperliche oder seelisch-sinnliche Existenz darstellen. Auch hier sind die Worte „seelisch", „körperlich", „sinnlich" in populärem Sinne angewendet. Hier wird die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit auf einen Menschen deuten, dessen eigenartige innere Beschaffenheit seine Existenz als Mensch, als Persönlichkeit untergräbt und allmählich unmöglich macht. Hier werden auch Wahnsinn und Tod nicht mehr sekundäre Untergangserscheinungen sein, sondern die Stelle der primären einnehmen; denn hier kommt es ja darauf an, daß sowohl die seelische als auch die körperliche Existenz negiert, daß Seele und Körper getrennt und so die menschliche Gesamtpersönlichkeit aufgelöst wird.

Die weiteste Bedeutung wird der Begriff Leben dann haben, wenn wir ihn fassen als tägliches Leben, reales Leben, Existenz des Menschen in der Welt, in der Wirklichkeit. An einer in diesem Sinne dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit leidet derjenige Mensch, der infolge seines innern Wesens den Anforderungen nicht genügen kann, die das reale Leben.

das Leben in der Welt zusammen mit andern Menschen an jeden Menschen stellt. Der Untergang wird hier in dem Ausscheiden aus dem Kreise dieses realen Lebens bestehen. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen: entweder durch Resignation, durch ein völliges Sichinsichselbstzurückziehen oder durch den Tod. Dieser letzte Untertypus ist zweifellos der weiteste, von ihm ist man ausgegangen bei der Konstituierung unsers tragischen Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, und man könnte meinen, daß er die beiden ersten Untertypen mit umfaßt. Doch scheint dies nur so. Wohl muß ich zugeben, daß ein Mensch, der infolge der Beschaffenheit seines Innern einer seelisch-körperlichen oder gar der rein seelischen Existenz nicht gewachsen ist, auch niemals einer Existenz in der Wirklichkeit, in der Welt gewachsen sein wird, aber keinesfalls umgekehrt. Es ist sehr wohl denkbar, daß ein Mensch, der dem realen Leben infolge seiner Innerlichkeit unterliegen muß, eine menschliche Persönlichkeit ist, die unter anderen Umständen, an anderer Stelle bestehen würde, oder daß er, was sein Inneres anlangt, wenigstens eine unzerstörbare seelische Einheit darstellt. Wir müssen also unsern obigen Satz, der diesen dritten Untertypus charakterisieren sollte, erweitern und sagen: Derjenige Mensch leidet an einer in diesem (dritten) Sinne dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, der wohl einer rein seelischen Existenz, ja sogar einer seelisch-körperlichen Existenz gewachsen ist, aber doch infolge seines innern Wesens den Anforderungen des realen Lebens nicht genügen kann. Man könnte mir vorwerfen, ich verliere mich in Spitzfindigkeiten. Daß dieser Vorwurf unberechtigt sein würde, wird die folgende Einteilung unsers Typus auf Grund der der Tragik zum Grunde liegenden Konflikte erweisen.

Drei Konflikte sind es, in die das Innere des Menschen geraten, aus denen sich eine Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit ergeben kann.

„Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust", sagt Goethes Faust (I. Vor dem Tore). In diesen Worten ist der erste der drei Konflikte gekennzeichnet. Das Innere im Zwiespalt mit sich selbst, die Gefühle im Kampf miteinander, das Gemüt

im Widerspruch zum Verstande. Dieser Konflikt kann durchgekämpft, alle in der Seele wohnenden Gegensätze können durch heißes Ringen zu einer harmonischen Einheit zusammengefaßt werden. Aber diese Möglichkeit ist nicht immer vorhanden. Es gibt unvereinbare Gegensätze, und es kommt vor, daß sie in einer Seele aufeinanderplatzen. Fehlt dem Menschen, dem solches Geschick beschieden ist, die Kraft des Willens, mit der er sich selbst über die ungeklärten Zwistigkeiten seines Innern hinwegsetzen könnte, so wird sein Inneres allmählich zermürbt in diesem Kampfe, seine Innerlichkeit ist dem Leben nicht gewachsen. Weder dem Leben in des Wortes weitester Bedeutung als der Existenz des Menschen in der Welt, denn die Kraft, die er wie jeder Mensch im Kampfe mit dem äußeren Leben braucht, wird in jenem innern Kampfe aufgezehrt werden; noch dem Leben als der seelisch-körperlichen Existenz des Menschen, denn dessen Inneres nicht zur Einheit kommen kann, der kann auch niemals ein seelisch-körperlich Ganzes, eine geschlossene menschliche Persönlichkeit darstellen; ja nicht einmal dem Leben in des Wortes engster Bedeutung als der rein seelischen Existenz des Menschen, denn er kann ja eben zu keiner seelischen Einheit gelangen, sondern das Ende des Kampfes, den er um dieses Zieles willen in seinem Innern führt, wird die Vernichtung seiner seelischen Existenz bedeuten.

Der zweite Konflikt hat schon einen größeren Kampfplatz. Er spielt sich ab in der menschlichen Gesamtpersönlichkeit. Hier sehen wir die wirklich eine Einheit bildende Seele im Kampfe mit den Trieben und Gelüsten des Körpers, das Innere im Zwiespalt mit der Sinnlichkeit. Zwei friedliche Lösungen sind bei diesem Konflikt möglich. Entweder es siegt eines von beiden, je nachdem, welches das Stärkere ist, das Innere oder die Sinnlichkeit, oder aber ein starker Wille versteht es, sie zu kraftvoller Harmonie zusammenzufassen. Ist aber keiner der beiden Faktoren so stark, daß er den andern auf die Dauer unterdrücken kann, und mangelt es auch an der nötigen Willensstärke, die beiden zu einem Kompromiß zu zwingen, dann wird es auch hier einen ewigen Kampf geben, der nur selten von

Waffenstillständen unterbrochen wird und der schließlich zu einer Auflösung der menschlichen Gesamtpersönlichkeit führen muß. Aber auch hier ist es die Beschaffenheit des Innern, der Mangel an Willenskraft, der den katastrophenhaften Ausgang des Kampfes bedingt. Auch hier also haben wir es mit einer dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit zu tun, allerdings nur dem Leben in der weiteren und weitesten Bedeutung des Wortes als der seelisch-körperlichen Existenz des Menschen und der Existenz des Menschen in der Wirklichkeit; denn der rein seelischen Existenz wäre diese Seele, die ja, wie oben ausdrücklich betont, als Einheit der Sinnlichkeit gegenübertritt, wohl fähig.

Der dritte mögliche Konflikt hat den allergrößten Kampfplatz. Er spielt sich ab zwischen der menschlichen Gesamtpersönlichkeit und der gesamten Umwelt, der gesamten Wirklichkeit. Dieser Kampf und das Unterliegen des Helden in ihm kann viele Gründe haben. Nur ein Fall davon fällt in das Gebiet unserer Untersuchung. Der Grund für den Konflikt in dem uns angehenden Falle ist durch ein paar Schlagworte gekennzeichnet als die Divergenz von Idee und Realität. Der Held trägt in seinem Innern ein Bild von der Wirklichkeit, das mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Er richtet sich in seinem Tun und Lassen nach diesem Bild und kommt so in Konflikt mit der Wirklichkeit. Der Grund für sein Unterliegen in diesem Kampfe ist nun der, daß er seinen Irrtum nicht erkennen kann, weil er ihn nicht erkennen will, daß sein Irrtum so sehr aus der eigenartigen Beschaffenheit seines Innern herausgewachsen ist, daß ein Aufgeben des Irrtums gleichbedeutend mit dem Aufgeben seiner seelischen Persönlichkeit sein würde. Dazu muß aber noch kommen, daß dem Helden zugleich die Willens- und Tatkraft fehlt, der Umwelt den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken und dadurch die Wirklichkeit in Einklang mit dem Bilde zu bringen, das er sich von ihr gemacht hat. Erst dadurch entsteht auch hier ein fortwährender Kampf, der schließlich mit dem Untergang des Helden enden muß, erst dadurch werden wir berechtigt, auch hier von einer dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit zu

sprechen. Leben ist hier aber nur in seiner weitesten Bedeutung als Existenz des Menschen in der Wirklichkeit zu verstehen. Denn sowohl der rein seelischen, als auch der seelisch-körperlichen Existenz ist ein solcher Held gewachsen, da er ja als menschliche Gesamtpersönlichkeit der Umwelt gegenübertritt.

Bei dieser zweiten Einteilung unsers Typus in Untertypen habe ich bei der Besprechung der einzelnen Untertypen jedesmal am Schlusse angedeutet, wie sie mit den Untertypen, die wir aus der ersten Einteilung gewonnen haben, zusammenfallen, so daß es wohl kaum nötig sein wird, hier des weiteren näher darauf einzugehen. Es ergeben sich also drei Untertypen unsers Typus, die folgendermaßen gekennzeichnet sind:

1. Untertypus: Leben ist seelische Existenz des Menschen, das Innere im Zwiespalt mit sich selbst.

2. Untertypus: Leben ist seelisch-körperliche Existenz des Menschen, das Innere im Zwiespalt mit der Sinnlichkeit.

3. Untertypus: Leben ist Existenz des Menschen in der Wirklichkeit, das Innere im Zwiespalt mit der Wirklichkeit.

Zweiter Teil.

Die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit in den Werken Gerhart Hauptmanns.

Einleitung:

Wie bei Grillparzer, so ist die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit auch bei Hauptmann sehr oft anzutreffen, wie es sich überhaupt verlohnen dürfte, einmal die gesamte Tragik in den Werken beider Dichter zu vergleichen. In den 22 vorliegenden poetischen Werken Hauptmanns (Die Fragmente „Helios“ und das „Hirtenlied“ sind dabei nicht gezählt) ist unser tragischer Typus sechsmal in den Mittelpunkt gerückt, in fünf Dramen und einer Novelle. Aus der Tatsache, daß die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit also über ein Viertel von Gerhart Hauptmanns Gesamtschaffen beherrscht, geht wohl die Berechtigung hervor, diesen Typus in seinem Vorkommen bei diesem Dichter einer besonderen Behandlung zu unterziehen.

Diese Behandlung kann nun zwei Wege einschlagen. Einmal den untersuchenden, chronologischen. Bei diesem würde es nötig sein, an alle poetischen Werke Hauptmanns, ihrer Entstehungszeit nach geordnet, mit der Frage heranzutreten: Handelt es sich hier um eine Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit? Müßte diese Frage bejaht werden, so wäre zu untersuchen, inwiefern unser Typus in dem Werke zur Geltung komme und unter welchen Untertypus der betreffende Fall zu ordnen sei. Dieses Vorgehen, das sich bei jedem Werke wiederholen müßte, würde sicher mit der Zeit ermüden. Außerdem würden wir am Schlusse der Betrach-

tungsreihe noch eine Synthese der in den einzelnen Untersuchungen gewonnenen Ergebnisse vornehmen müssen.

Die zweite für unsere Untersuchung in Betracht kommende Methode ist die darstellende, systematische. Sie schließt sich eng an die allgemeine ästhetische Untersuchung des ersten Hauptteils an und baut auf deren Ergebnissen auf. Sie zieht nur die Werke Hauptmanns in den Kreis ihrer Betrachtung, die wirklich unsern Typus enthalten, und sie ordnet sie von vornherein unter die am Ende des ersten Hauptteils gewonnenen Untertypen ein. Da diese zweite darstellende, systematische Methode die erste untersuchende, chronologische umschließt und als vorher zu Ende geführt voraussetzt, zugleich auch die übersichtlichere ist, wollen wir uns zu ihrer Wahl entschließen.

Die folgende Untersuchung wird sich gemäß der Dreizahl der gefundenen Untertypen in drei Teile gliedern. Jeder von ihnen wird zunächst eine allgemeine ästhetische Betrachtung des in ihm zu behandelnden Untertypus bringen, da wir uns diese Betrachtung der einzelnen Untertypen der Übersichtlichkeit wegen in dem ersten Hauptteile versagt haben und da diese Betrachtung für die auf sie in jedem Teile folgende Untersuchung der in Betracht kommenden Werke Hauptmanns eine geeignete Grundlage bieten dürfte.

Erster Untertypus.

Der erste Untertypus ist gekennzeichnet durch die Sätze: „Leben ist rein seelische Existenz des Menschen. Das Innere im Zwiespalt mit sich selbst.“

Ich hatte schon bei der Einordnung unsers Haupttypus unter die übrigen tragischen Typen darauf hingewiesen, daß die Einordnung in ein drittes Gegensatzpaar tragischer Typen der Betrachtung der einzelnen Untertypen vorbehalten werden müsse. Dieses Gegensatzpaar wird gebildet von dem Tragischen des innern und des äußern Kampfes.

Der uns gegenwärtig beschäftigende erste Untertypus ist nun dadurch charakterisiert, daß der Kampfplatz, auf dem der tragische Konflikt ausgefochten wird, nur das Innere des Menschen darstellt, daß das Innere mit sich selbst in Fehde liegt. Wir haben es bei diesem Untertypus also zweifellos mit der Tragik des innern Kampfes zu tun.

Die lyrische und die epische Form stellt der Darstellung dieser Tragik keinerlei Schwierigkeiten entgegen. Bei der dramatischen Form aber erwächst dem Dichter die Aufgabe, jenen innern Kampf sichtbar auf die Bühne zu projizieren. Das kann nun, abgesehen davon, daß innere seelische Vorgänge der dramatischen Personen von ihnen selbst in Monolog und Dialog geschildert werden können, rein dramatisch auf zwei innerlich verschiedene, äußerlich sich ähnelnde Arten geschehen, je nachdem der Dichter die charakterisierende oder die stilisierende Technik für sein Drama wählt.

Die bei weitem einfachere und naivere Art ist der stilisierenden Technik möglich. Hier können die in dem Helden sich befehdenden Seelenkräfte zu Symbolen erhöht und personifiziert werden. Diese personifizierten Seelenkräfte werden dann als um den Helden kämpfend vorgeführt. Keine von ihnen kann den endgültigen Sieg gewinnen, und der Held geht schließlich hilflos zugrunde.

Weit schwieriger und komplizierter ist die Methode der charakterisierenden Technik, die ihrem Wesen nach nicht mit Symbolen und Personifikationen arbeiten kann. Der innere

Kampf des Helden muß bei ihr auf andere Weise dem Zuschauer wahrnehmbar gemacht werden. Dies geschieht in der Regel dadurch, daß der im Innern zwiespältige Held auch in äußere Kämpfe verstrickt wird, nicht als Partei, sondern als Mittelsperson, die die Entscheidung treffen soll. Diese Entscheidung wirklich zu treffen, ist ihm aber natürlich infolge seines innern Zweiseins unmöglich. Er wird vielmehr von seinen einander widerstrebenden Seelenkräften bald zu der einen, bald zu der anderen Partei hingedrängt und geht schließlich an dieser innern Haltlosigkeit und äußern Unentschlossenheit zugrunde. Der innere Kampf des Helden wird uns in diesem Falle um so deutlicher vor Augen geführt, je häufiger wir den Helden vor solche Entscheidungen gestellt sehen, die zu treffen er unfähig ist.

Übrigens laufen, wie man sieht, die Methoden beider Techniken auf ein äußerliches Entscheiden hinaus; nur ist bei der stilisierenden Technik das Wer der Parteien und das Warum des äußeren Kampfes wesentlich, während beides bei der charakterisierenden Technik unwesentlich ist.

Gerhart Hauptmann hat nun unsern ersten Untertypus auf beide Weisen, sowohl charakterisierend als auch stilisierend behandelt in je einem Drama: in den „einsamen Menschen“ und in der „versunkenen Glocke“.

„Einsame Menschen.“

Zunächst gilt es nachzuweisen, daß die Tragik, die in Hauptmanns Drama „Einsame Menschen“ im Mittelpunkte steht, also die Tragik des Johannes Vockerat, überhaupt eine Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit ist. Und da erhebt sich zuerst die Frage, ob Johannes Vockerat überhaupt fähig ist, als tragischer Held zu gelten, und ob er der Held einer Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit sein kann.

Wie wir oben im ersten Hauptteile unserer Untersuchungen gesehen haben, muß jeder Charakter, der Träger eines tragischen Schicksals sein soll, das Prädikat der menschlichen Größe

verdienen. Inwieweit wird Johannes Vockerat dieser Forderung gerecht? In zweifacher Weise! Zunächst, um das weniger Wesentliche vorwegzunehmen, wird uns Johannes Vockerat vom Dichter geschildert als ein junger Gelehrter, der trotz seiner großen Jugend an einem umfassenden naturwissenschaftlichen Werke schreibt. Dieses Werk, das sowohl ein Zeugnis für seinen Fleiß (vgl. die umfassende Quellenangabe), als auch für seine wissenschaftliche Kühnheit (vgl. den Angriff auf Du Bois-Raymond) ist, scheint auch zugleich der Ausfluß eines weiten und scharfen Verstandes zu sein, der über das Mittelmaß hinausragt. Dafür spricht jedenfalls das lebhafte Interesse, das Anna Mahr an diesem Werke nimmt. Auch tut der Dichter alles mögliche, um die große wissenschaftliche Bedeutung der Arbeit zu betonen; wir haben, worauf schon Friedmann[1]) hingewiesen hat, kein Recht, dem Dichter unsern Glauben in diesem Punkte zu versagen. Wir dürfen im Gegenteil dem Johannes Vockerat eine gewisse über den Durchschnitt hinausgehende Verstandesweite und -schärfe nicht absprechen. (Ihn allerdings zu einer Nietzsche-Natur oder zu einem Genie zu stempeln, wie es Kirschstein[2]) und Richard M. Meyer[3]) tun, liegt uns völlig fern.) Der bei weitem wichtigere Faktor seiner menschlichen Größe ist indessen seine Gemütstiefe und -innigkeit. Diese Eigenschaft bricht nicht nur an einzelnen Stellen des Dramas durch (z. B. in der letzten Szene des zweiten Aktes), sondern auf ihr beruht im wesentlichen der ganze tragische Konflikt. Ein Mensch mit einem Dutzendgemüt würde niemals das Zweisein seines Innern so quälend empfinden und an ihm zugrunde gehen, wie Johannes. Auch sein ehrliches Ringen, das selbst die kleine Frau Käthe erkennt, ist ein deutlicher

---

[1]) Sigismund Friedmann, Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts (Leipzig 1903) Bd. II, S. 409 f.

[2]) Max Kirschstein, Gerhart Hauptmann (Berlin o. J.), S. 9.

[3]) Rich. M. Meyer, Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts (3. Aufl., Berlin 1906), S. 806. — Doch scheint Rich. M. Meyer von seiner Ansicht zurückgekommen zu sein (vgl. seinen Aufsatz: „Gerhart Hauptmanns Entwicklung“ in „Nord und Süd“ Jahrg. 32, No. 1, [Januar 1906], S. 35).

Beweis für die Tiefe seines Gemütes. Diese mit dem Worte „Gemütstatterich“[1]) abzutun und damit aus der Sphäre der menschlichen Größe zu entfernen, scheint mir durchaus unstatthaft; sie ist ganz im Gegenteil der Faktor, der in erster Linie die menschliche Größe Vockerats ausmacht und diesen Charakter in das Gebiet des Tragischen erhebt.

Aus dem Umstande, daß die menschliche Größe Johannes Vockerats nur auf Verstandesschärfe und Gemütstiefe beruht, kann man schon schließen, daß seine Tragik nicht auf dem Gebiete der Tragik der Kraft zu suchen sein wird. Und in der Tat: Willens- und Tatkraft sind Eigenschaften, die er nicht nur in geringem Grade besitzt, sondern die ihm gänzlich fehlen. Die starke Ausbildung des Gemüts und Verstandes hat bei ihm gleichsam alle Seelenkräfte aufgezehrt, so daß jeglicher Ansatz zur Entwicklung eines Willens verkümmert ist. So steht Johannes nicht nur allen Ereignissen der äußeren Welt, sondern auch all seinen Gefühlsregungen willenlos und schwach gegenüber, ist unentschlossen und launisch. Er ist also wohl geeignet, zum Helden einer Tragik der Schwäche zu werden, und zwar einer Tragik der Schwäche, die aus der einseitigen Konstitution seines Innern entspringt, also einer Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit.

Und zu dem Helden einer solchen Tragik hat ihn auch der Dichter gemacht. Die einseitige Stärke und Tiefe seines Gemüts und der Mangel an jeder Willenskraft sind, wie ich das schon oben andeutete, die Grundlage für den ganzen tragischen Konflikt und der Grund dafür, daß dieser Konflikt unmöglich friedlich gelöst werden kann. Jene Beschaffenheit seines Innern läßt Johannes haltlos hin- und herschwanken zwischen Glauben und Wissenschaft, zwischen alter und neuer Sittlichkeit, zwischen der Liebe zu seiner Gattin und der Liebe zu Anna Mahr. Sie ist es auch, die ihn schließlich in den Tod treibt, da er die Trennung von Anna Mahr ebensowenig ertragen kann, wie er die Trennung von Weib und Kind hätte ertragen können. Doch muß betont werden, daß auch dieser

[1]) Adolf Bartels, Gerhart Hauptmann (2. Aufl., Berlin 1906), S. 75.

Selbstmord kein Willensakt oder der folgerichtige Abschluß einer klaren Überlegungsreihe ist, sondern er ist nichts als das haltlose Nachgeben einer impulsiv und mit unheimlicher Stärke auftretenden Gemütsstimmung, nicht die Folge der Erkenntnis, daß er ohne Anna Mahr nicht mehr leben kann, sondern die Folge seiner Unfähigkeit, willensstark den ersten Trennungsschmerz niederzukämpfen. Diese Verzweiflungstat erwächst aber psychologisch richtig und konsequent aus seinem Charakter, wie er von Anfang an vom Dichter dargestellt ist. Eben gerade der Umstand, daß dieser Selbstmord nicht logisch bedingt ist, beweist, daß er's psychologisch ist, was von vielen[1]) bisherigen Beurteilern unsers Dramas merkwürdigerweise verkannt worden ist.

Jetzt gilt es zu zeigen, daß wir den uns vorliegenden Fall der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit unserm ersten Untertypus einreihen dürfen. Dabei wird es sich darum handeln, nachzuweisen erstens, daß der die Tragik unsers Helden bedingende Konflikt ein innerer ist, und zweitens, daß die äußeren Konflikte, in die unser Held verwickelt wird, nur dazu dienen, jenen innern Konflikt auf die Bühne zu projizieren, wie das für unsern ersten Untertypus schon oben allgemein ausgeführt wurde.

Die Seele des Johannes Vockerat wird durch zwei Konflikte zerrissen. Der erste beruht auf dem Widerspruch zwischen Gemüt und Verstand. Während sein Gemüt im Banne des Glaubens, der Pietät, der Tradition und Konvention liegt, gehört sein Verstand der Wissenschaft, die all' jener Mächte grimmigste Feindin ist. Den Kampf, der zwischen beiden fast ununterbrochen geführt wird, erkennt Käthe, die kleine, naive Frau, gefühlsmäßig ganz richtig, wenn sie von ihrem Gatten sagt: „Hannes ringt ehrlich!" und sie zeigt sich darin als seelenkundiger, als der Maler Braun es ist, der Johannes Vockerat einen Kompromißler nennt und nicht erkennt, daß die un-

[1]) Z. B. Friedmann, a. o. O. S. 402 u. 410; U. C. Woerner, Gerhart Hauptmann (2. Aufl., Berlin 1901), S. 27—28; Sigmund Bytkowski, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama (Hamburg und Leipzig 1908), S. 57.

sichern äußeren Kompromisse Johannes Vockerats vielmehr ein Zeichen dafür sind, daß er innerlich zu keinem Kompromiß kommen kann, daß es ihm nicht gelingen will, seine Seele zu einer Einheit zu zwingen. Freilich kommen Augenblicke, wo das eine oder das andere einmal das Übergewicht in Johannes Vockerats Innern erlangt; dann ist er aber nicht glücklich, denn er fühlt, daß dieser Zustand nur vorübergehend sein wird, er ist dann nur „fidel". Wenn dagegen der Kampf in ihm wieder in vollem Gange ist oder gar noch durch Brauns Reden angefeuert wird, dann ist er launisch und gereizt, „gnatzig", wie er es nennt, und quält alle, die ihn lieb haben und die er lieb hat.

Zu diesem innern Konflikt kommt bei Johannes Vockerat nun noch ein zweiter. Innerhalb des Gemütes nämlich inszenieren einige Gefühle eine kleine Palastrevolution und schlagen sich auf die Seite des Feindes des Verstandes. Damit ist die Einheit von Johannes Vockerats Gemüt, das bisher noch geschlossen gegen den Verstand gekämpft hatte, zerstört, und da das ganze Sein Johannes Vockerats, wie wir das oben gesehen haben, auf seinem Gemüte beruht, ist damit seiner seelischen Existenz die Grundlage entzogen, er ist unrettbar dem Untergange verfallen. Unrettbar! denn hatte sein schwacher, verkümmerter Wille schon dazu nicht ausgereicht, Gemüt und Verstand zur Einheit zusammenzuzwingen, die Streitigkeiten der Gefühle untereinander zu schlichten, wird er erst recht nicht stark genug sein.

Wie hat der Dichter diese inneren Konflikte auf die Bühne zu projizieren unternommen? Da bei unserm Drama das Primäre, das, was Hauptmann zur dichterischen Produktion reizte, wohl die Menschenschilderung war, aus der erst sekundär das Problem hervorwuchs, wir es also mit einem realistischen Kunstwerke zu tun haben, ist es erklärlich, daß Hauptmann die charakterisierende Technik verwendete. Er muß also, wie wir das oben fürs Allgemeine näher ausgeführt haben, seinen Helden in äußere Kämpfe verwickeln, in denen eine entschiedene Stellung einzunehmen er unfähig ist.

Der äußere Kampf, der dazu dient, den ersten innern

Kampf, den Kampf zwischen Verstand und Gemüt, in der Seele Johannes Vockerats zu illustrieren, ist der Kampf zweier Generationen, zweier Weltanschauungen miteinander. Auf der einen Seite der Pastor und die alten Eltern Vockerats, die alte Generation und die Vertreter eines wenn auch vernünftig werktätigen und freudigen, so doch ziemlich orthodoxen Christentums, auf der andern Seite Darwin mit seiner Entwickelungslehre und Haeckel mit seinem Monismus, beide zwar nur durch Bilder an der Wand vertreten, aber doch hereinwirkend in diesen Kreis mit ihrem Geiste, und schließlich der Maler Braun, der Anarchist und Sozialist, sie drei die Vertreter der neuen Generation und der neuen erwachenden Weltanschauung. Die beiden Parteien stehen sich gegenüber kampfbereit, ja kämpfend, die eine mit gutmütigem Spott und wohlmeinenden Ratschlägen, in sich gefestigt und selbstsicher, die andere voll Haß und Verachtung, noch selbst unruhig tastend und suchend und deshalb um so unduldsamer. Und Johannes Vockerat mitten inne, haltlos und unentschieden hin- und herschwankend. Sein Verstand, der genährt mit den Lehren Darwins und Haeckels selbst sozialistische Ideale großzog, jubelt dem Neuen, dem Jungen zu. Sein Gemüt aber hängt festgewurzelt an dem Alten, an pietätvoller Frömmigkeit und inniger Einfalt. Und während sein Verstand nur im Sehnen und Suchen die Kräfte seiner Schwingen voll entfalten kann, träumt sein Gemüt vom ruhevollen Glück der Zufriedenheit. Eben hat das Gemüt einen Sieg davongetragen, Johannes hat sein neugeborenes Söhnchen durch die Taufe in die Gemeinde der Christen aufnehmen lassen, aber schon revoltiert sein Verstand, unterstützt durch die Worte des Freundes Braun, gegen diese Entscheidung des Gemütes. So befindet sich die Seele Johannes Vockerats gerade wieder in dem Zustande höchster Spannung.

Da tritt Anna Mahr in diesen Kreis. Ihr Auftreten macht den Ausbruch des zweiten seelischen Konflikts sichtbar. Unter der Führung einer freundschaftlichen Liebe, die aber eben doch Liebe ist, treten eine Reihe von Gefühlen in Johannes Vockerats Gemüt zu den übrigen in Widerspruch. Dadurch

ist die letzte Einheit in Johannes, die Einheit seines Gemütes, auf der sein ganzes Wesen aufgebaut ist, zerstört; sein Untergang ist besiegelt und nur noch eine Frage der Zeit. Sein Leben zwischen Anna und Käthe ist nichts als ein Scheinleben, das aus dem starken Willen Annas immer noch einmal neue Nahrung erhält; seine Worte über ein ehrliches Kompromiß, seine Hoffnung auf eine glückliche Lösung sind Selbstbetrug, der ihn hinwegtäuschen soll über das unvereinbare Zweisein seiner Seele. Das alles wird offenbar, als Anna aus Rücksicht auf Käthe scheiden muß. Da bricht in Johannes alles, was bisher durch Annas suggestive Willenskraft nötdürftig gestützt war, haltlos zusammen. Johannes ist seelisch vernichtet. Wie sein Selbstmord psychologisch natürlich ist, ist oben deutlich erwiesen; daß sein Tod in unserm Falle nur eine sekundäre Untergangserscheinung ist, geht aus der allgemeinen Besprechung unsers Typus im ersten Hauptteile ohne weiteres hervor.

Es ließe sich vielleicht noch manches über die Tragik Johannes Vockerats sagen, doch glaube ich, das Wesentliche angedeutet und erwiesen zu haben, daß seine Tragik tatsächlich dem ersten Untertypus der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit zugehört.

Was die kleine Frau Käthe anlangt, so ist ihre Seele eine feste, geschlossene Einheit und mit dem einen Wort „Liebe“ voll ausgeschöpft. Ihre Tragik wird also keine Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit sein, sondern sie fällt unter den andern Typus der Tragik der Schwäche, sie ist eine Tragik der äußern Hilflosigkeit.

Anna Mahrs Tragik möchte ich als eine Tragik der Entsagungskraft bezeichnen, doch dürfte diese Bezeichnung sie nicht in ihrem ganzen Umfange, sondern nur in ihrem Kern treffen.

Braun und die Eltern Vockerats sind überhaupt keine tragischen Gestalten, weder durch Gemütstiefe, noch durch Verstandesschärfe, noch durch Willens- und Tatkraft ragen sie irgendwie über den Durchschnitt hinaus, sie entbehren jeglicher menschlichen Größe.

Die Erhebungsmotive, die das dritte gegenständliche Gefühl der tragischen Wirkung ausmachen, nehmen in unserm Drama nur einen ganz geringen Platz ein, sind aber doch soweit vorhanden, daß der Charakter des Tragischen gewahrt bleibt. Läuterung und Loslösung vom Leben finden wir nicht, wohl aber jene Hoffnung auf die Zukunft, da all das, was Johannes und Anna vorausahnen und erstreben, Wirklichkeit geworden sein wird.

„Die versunkene Glocke."

Die versunkene Glocke ist ein Märchendrama, Gerhart Hauptmann verwendet in ihr stilisierende Technik. Das Mittel der stilisierenden Technik, innere Seelenkämpfe auf der Bühne sichtbar zu machen, besteht, wie das oben ausgeführt wurde, in einer Personifizierung der Seelenkräfte, die sich bekämpfen. Den Gestalten eines Märchendramas, das den ersten Untertypus der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit zeigen soll, muß eine symbolische Bedeutung innewohnen. Will man also zu der Erkenntnis des innern Konflikts in des Helden Seele vordringen, so ist es nötig, daß man den entgegengesetzten Weg einschlägt, als den wir bei der Besprechung der „einsamen Menschen" gegangen sind. Wir müssen zunächst die äußeren Kämpfe betrachten und die Märchengestalten, die sich um den Helden gruppieren, auszudeuten suchen.

Für diese Ausdeutung aber muß von vornherein etwas Wesentliches festgestellt werden. Ganz ohne Rest lassen sich die symbolischen Gestalten in keinem Märchendrama ausdeuten. „Denn die Geschöpfe der Phantasie erlangen ja mit der Körperlichkeit ein selbständiges Dasein; sie bedeuten nicht bloß, sie sind."[1]) Und zweitens: Märchengestalten lassen viele Deutungen zu, von denen jede richtig sein und eine bestimmte Seite der betreffenden Gestalt erschöpfen kann, ohne

[1]) Henrik Ibsen, sämtl. Werke (Volksausgabe. Berlin 1907), Bd. I, Einleitung S. XC und: Roman Woerner, Henrik Ibsen (München 1900), Bd. I, S. 239.

daß die übrigen deshalb falsch wären. Gerade in dem Schillern der Symbole liegt ja der eigentümliche Märchenreiz.

In den Kreis unserer Betrachtung ist natürlich nur das zu ziehen, was uns über den Konflikt in des Helden Seele Aufschluß zu geben geeignet ist. Das werden erstens einige Deutungen der ihn umgebenden Gestalten und Symbole sein, insofern wir in ihnen eine Personifikation der sich in des Helden Innern bekämpfenden Seelenkräfte sehen können. Zweitens wird auch die oben betonte Eigenexistenz dieser Gestalten herangezogen werden müssen. Diese Gestalten werden dann genau so betrachtet werden müssen wie die Menschen, die in „Einsame Menschen" Johannes Vockerat umgeben.

Versuchen wir es zunächst auf dem Wege der Ausdeutung, dem Konflikte nahezukommen, den wir in des Glockengießers Heinrich Seele vermuten!

Wenn wir das „Gestalten" überschriebene Personenverzeichnis durchlesen, stoßen wir auf drei Gestalten, die der Dichter, genau wie es Goethe in der „natürlichen Tochter" tut, schon äußerlich dadurch als Typen kennzeichnet, daß er ihnen keine Namen gibt: der Pfarrer, der Schulmeister, der Barbier. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß schon diesen Gestalten, obwohl sie ihrer Bezeichnung nach rein irdische Funktionen verrichten, ein symbolischer Sinn innewohnt. Und in der Tat, aus der Art und Weise, wie sie im ersten und zweiten Akte verwendet sind, aus ihren Gesprächen und ihrem Gebaren geht hervor, daß wir in ihnen zusammen die Vertreter des Volkes, der Allgemeinheit, der Gesellschaft und ihrer Ordnung zu erblicken haben.

Der Pfarrer hat allerdings noch eine weitere Bedeutung, die uns aus dem dritten Akte klar wird. Hier ist der Pfarrer für sich der Vertreter des Christentums, eines kirchlich orthodoxen Christentums, der Kirche.

Der Umstand, daß wir so irdische Erscheinungen, wie den Pfarrer, den Schulmeister und den Barbier, haben ausdeuten können, läßt uns einen Schritt weitergehen und die Frage stellen, ob der Dichter nicht auch in der Darstellung der Fa-

milie des Glockengießers, bei Magda und den Kindern, symbolische Nebenabsichten gehabt hat. Mir scheint, wir müssen diese Frage bejahen. Ganz abgesehen davon, daß Magda die einzige Gestalt des Dramas ist, deren Hauptbedeutung, wie wir das weiter unten sehen werden, auf dem Gebiete der Eigenexistenz liegt, symbolisiert sie und die Kinder die warme, behagliche Alltäglichkeit einer guten, sogenannten glücklichen Bürgerehe. Sie vertritt also im Gegensatz zu den drei zuerst behandelten Gestalten, die die Gesellschaft und ihre Ordnung im ganzen verkörpern, einen Teil dieser Gesellschaftsordnung, den kleinsten sozialen Verband, die soziale Zwangsehe. Zu dieser Deutung berechtigt uns die typisierende Art, mit der sie Hauptmann gezeichnet hat: sie zeigt keine hervorragenden Eigenschaften, in ihrer Sorglichkeit und Besorgnis, in ihrer Geschäftigkeit und Ratlosigkeit ist sie das Bild der braven Durchschnittshausfrau, die ihrem Gatten in treuer, inniger Liebe zugetan stetig bestrebt ist, ihm das Leben angenehm zu machen und seine Sorgen zu verscheuchen, ohne ihm in die Höhen seines seelischen und geistigen Lebens folgen zu können. Deshalb ist ihr Schicksal, was hier nur nebenbei gesagt werden soll, auch nur traurig, nicht tragisch, es fehlt ihr eben die zur Tragik erforderliche menschliche Größe.

Den festen Boden der irdischen Wirklichkeit verlassend, begeben wir uns nun auf den Märchengrund und fassen zunächst den Elementargeist Nickelmann ins Auge. Von der Deutung, die aus seiner Eigenschaft als Wassergeist hervorgeht, sehen wir dabei ab und betrachten nur die Deutungen, die uns seine Worte, sein Tun und Lassen im Drama an die Hand geben. Aus der letzten Szene des ersten Aktes und der zweiten Szene des vierten Aktes scheint mir die Berechtigung hervorzugehen, Nickelmann aufzufassen als die Verkörperung einer Weisheit, die auf Naturbetrachtung aufbaut, einer Naturphilosophie, die sich zu einer Naturreligion erweitert und gewisse ethische Normen in sich schließt. So ist er ja auch von der Buschgroßmutter als „weiser Mann“ bezeichnet worden, und sein hohes Alter („hör', was ein Tausendjähriger spricht“) hat ihm Gelegenheit gegeben, viele Erfahrungen zu sammeln. Die

ethische Norm, zu der er allmählich gelangt ist und die sich aus seinen Worten im zweiten Auftritt des vierten Aktes ergibt, ist folgende: Nur der Starke, der seine Schuld als Schuld zu tragen imstande ist, darf Schuld auf sich laden. Den Schwachen, der seine Schuld vor sich selbst wegzuleugnen sucht, wird stets die verdiente Strafe treffen, denn sein schwächliches Gewissen, das er trügerisch einlullt, nicht kraftvoll besiegt hat, wird zur gegebenen Stunde immer wieder erwachen und laut werden. Und das Symbol für dieses Gewissen ist die versunkene Glocke. Nicht von einem Glockenstuhle läutet sie Heinrich zu, da sie nicht nur das christliche Gewissen darstellt, sondern aus der Tiefe des Bergsees, aus Nickelmanns Reich; denn sie symbolisiert das Gewissen, das der Kernpunkt jeder Religion ist, ohne das keine Religion auskommen kann.

Auch der Waldschrat symbolisiert eine Welt- und Lebensanschauung, die in der Natur ihre Grundlage hat. Können wir aber die Ethik, die Nickelmann verkörpert, als „jenseits von Gut und Böse“ bezeichnen, so liegt die im Waldschrat dargestellte Ethik, wenn man in diesem Falle überhaupt noch von Ethik sprechen kann, völlig diesseits von Gut und Böse. Sehen wir in der von Nickelmann vertretenen Anschauung das Gegensatzpaar Gut und Böse siegreich überwunden, so ist die Anschauung, deren Symbol wir im Waldschrat sehen, noch gar nicht zum Bewußtsein der Existenz dieses Gegensatzpaares gekommen. Nicht was jeder tragen und vor sich selbst verantworten kann, ist ihm nur erlaubt, sondern „erlaubt ist, was gefällt“. Auch nicht eine Spur von Verantwortlichkeitsgefühl sich selbst, geschweige denn anderen gegenüber ist bei ihm zu bemerken.

Weit wichtiger ist für uns die Gestalt Rautendeleins. Sie ist zweifellos die beziehungsreichste Gestalt unseres ganzen Dramas, die Gestalt, an der das obenerwähnte Schillern der Märchensymbole am deutlichsten wird. Aber wenn wir die vielen bunten Strahlen, die von ihr ausgehen, sammeln, so ergeben sie doch ein einheitliches, wenn auch vielgestaltiges Bild. Freilich darf der Kreis, den die Deutung um Rautendelein zieht, nicht zu eng sein; die richtige Weite, glaube ich, hat er,

wenn wir sagen: Rautendelein ist das Symbol für das bewußte Künstlersein Heinrichs.

„— — — Ein Schaffender, mit dir entzweit,
er muß dem Dust verfallen, überwindet
die Erdenschwere nicht. — Zerbrich mir nicht:
du bist die Schwinge meiner Seele, Kind — — —“

Der ganze Gang des Dramas und alle Eigenschaften Rautendeleins erklären sich aus dieser Deutung. Ihre Eitelkeit, ihr Egoismus, ihre Launenhaftigkeit, ihr Freiheitsdrang, ihre Sinnlichkeit, ihre Begeisterungsfähigkeit, ihr Zukunfts- und Erlösungsglaube stehen im Einklang mit dieser Auffassung. Und auch der Gang der Handlung ..... Aber wenn wir diesen betrachten, sind wir schon über die reine Deutung der Gestalten hinausgegangen und treten ein in die Untersuchung der äußeren Kämpfe, die uns in unserm Drama vorgeführt werden. Dabei handelt es sich zunächst um die Kämpfe, die die Gestalten als Symbole miteinander ausfechten.

Rautendelein hat zwei Kämpfe zu bestehen: erstens gegen die Talbewohner, Pfarrer, Schulmeister, Barbier, Magda und die Kinder, und zweitens gegen Nickelmann und Waldschrat.

Rautendelein tritt in Meister Heinrichs Leben ein, als dieser mit seiner Glocke den großen Sturz getan hat, d. h. als er sich des Unwertes seines bisherigen Schaffens bewußt geworden ist, als er erkannt hat, daß er von sich und seiner künstlerischen Begabung ganz andere, höhere Werke hätte fordern können, kurzum, als er anfängt, aus einem naiven ein bewußter Künstler zu werden.

Rautendelein (das bewußte Künstlersein) kommt dabei zunächst in Gegensatz zu den Talbewohnern, den Herdenmenschen (Allgemeinheit, Niedrigkeit), vor allem zu dem Pfarrer (der orthodoxen Kirche) und zu Magda (der behaglichen Zufriedenheit und Alltäglichkeit). Sie weiß zunächst, Heinrich von all dem zu befreien und ihn in die einsame Höhe des naturbegnadeten Künstlertums zu führen. Wie sie ihm dient, wird er wiederum ihr in Liebe untertan und kommt somit in ihrer Person unter die Herrschaft all der Eigenschaften, die wir oben als die Rautendeleins bezeichnet haben.

Auch Nickelmann und Waldschrat (die beiden naturphilosophischen Weltanschauungen), die selbst gern Rautendelein (das bewußte Künstlersein) in ihre Gewalt bringen möchten, weiß sie mit Hilfe der Buschgroßmutter (der Mutter Natur) sich dienstbar zu machen.

Aber ihre Siege sind nicht von Dauer. Gelingt es zwar Heinrich, die von dem Waldschrat herbeigelockte und vom Pfarrer angeführte Volksmasse zu besiegen, in Gestalt seiner Kinder dringt doch all das, von dem er sich aus dem Tal heraufsteigend befreit hatte, zu ihm, und auch Nickelmann (die „jenseits von Gut und Böse" auf der Selbstverantwortung aufbauende naturphilosophische Ethik) gewinnt allmählich Macht über ihn. Berührt von Magdas (der durch sein Künstlersein für immer vernichteten behaglichen Zufriedenheit) toter Hand und getragen von Nickelmanns (s. o.) Element beginnt die versunkene Glocke (das durch sein Künstlersein nicht besiegte, sondern nur durch eine zunächst oberflächliche, diesseits von Gut und Böse stehende Weltanschauung — sie ist vom Waldschrat versenkt — eingelullte Gewissen) laut zu werden. Heinrich stößt Rautendelein (sein bewußtes Künstlersein) von sich und bringt sie dadurch in Abhängigkeit und unter die Herrschaft Nickelmanns (der jenseits von Gut und Böse auf der Selbstverantwortung aufbauenden naturphilosophischen Ethik). Der Waldschrat (die naive, diesseits von Gut und Böse stehende Weltanschauung) rächt sich noch mit der Vernichtung des von Heinrich verlassenen unvollendeten Kunstwerkes und zieht sich, auf Rautendelein (das bewußte Künstlersein) verzichtend, zurück. Dem Meister Heinrich, der von der Wittichen (der waltenden wissenden Mutter Natur) noch einmal vor seinem Tode in einem Becher die Lebenskraft (d. i. der instinktmäßige künstlerische Trieb, mit dem er im Tale wirkte) und in einem zweiten den lichten Geist (d. i. das klare künstlerische Schauen, das ihn in die Höhe führte) erhalten hat, reicht Rautendelein, auf kurze Zeit aus Nickelmanns Reich emporsteigend, den Todesbecher, den jeder Schwache trinken muß, wenn er die ersten beiden Becher leerte.

Diesem großen Kämpfen, Siegen und Unterliegen der

Symbole gesellt sich noch eine kleine Kampfepisode. Nickelmann und Waldschrat, die oben deutlich als Gegensätze gekennzeichnet wurden, streben beide nach Rautendelein. Nickelmann gewinnt sie. Die Ausdeutung dieses Vorganges liegt nach allem bisher Gesagten auf der Hand.

Bevor wir nun zu der Betrachtung der durch diese äußeren Kämpfe symbolisierten Konflikte in der Seele Heinrichs übergehen, müssen wir noch auf den Kampf zweier Gestalten in Eigenexistenz hinweisen. Zwischen Magda und Rautendelein herrscht dieselbe Rivalität wie in den „einsamen Menschen" zwischen Käthe Vockerat und Anna Mahr. Im Gegensatz zu Johannes entscheidet sich Heinrich zwar, aber nur um diese Entscheidung wieder zurückzunehmen und dann ebenso haltlos wie Johannes bis zu seinem Tod (in der letzten Szene redet er auf einmal Magda an) zwischen beiden innerlich hin- und herzuschwanken.

Wenn wir von dem Gedanken uns leiten lassen, daß all diese äußeren Kämpfe das Sichtbarwerden innerer Kämpfe in der Seele des Glockengießers Heinrich bedeuten, und nun nach diesen inneren Kämpfen forschen, so erkennen wir, daß es sich vor allem um einen großen Konflikt handelt: Das Menschsein und das Künstlersein Heinrichs stehen miteinander in Widerspruch. Dabei ist Menschsein nicht zu verstehen als „Mensch-unter-Menschensein". Dann würden wir es ja mit einer Tragik des äußeren Kampfes zu tun haben, wie wohl in Grillparzers „Sappho". Hier verhält es sich vielmehr so: Heinrichs seelische Konstitution als Mensch entspricht nicht seiner seelischen Konstitution als Künstler. Als Künstler ist er stark, aber als Mensch ist er nicht stark genug. „Ma koan dersch soan: du woarscht a groader Sproß, stoark, doch nich stoark genung. Du woarscht berufa, ock bluß a Auserwählter woarschte nich", sagt die alte Wittichen. Das ist der Schlüssel zum Wesen, zum Kampf, zum Untergang Heinrichs.

Untersuchen wir nun, welche Seiten des Menschseins Heinrichs zu den entsprechenden seines Künstlerseins in Gegensatz treten und wie sich jedesmal der Kampf gestaltet. Vier Gefühls- und Anschauungsgruppen sind es da, die den Menschen,

vier entgegengesetzte Gefühls- und Anschauungsgruppen, die den Künstler in ihm beherrschen.

Als Mensch ist Heinrich Altruist, und selbst bis in seine höchsten Künstlerträume folgt ihm dieser Altruismus. Aus seinem Gespräch mit dem Pfarrer im dritten Akte, aus seiner Schilderung des Sonnenfestes geht es klar hervor, daß er sein Glockenspiel als ein Erlösungswerk für die Menschheit plant. Aber genau aus demselben Gespräch können wir seinen Künstleregoismus erkennen, z. B. dort, wo er fast achselzuckend vom Leiden seiner Familie hört und wo ihn der Zorn über des Pfarrers Drohung übermannt. So zeigt uns der dritte Akt eine Synthese von menschlichem Altruismus und künstlerischem Egoismus, die durch das in diesem Akte herrschende bewußte Künstlersein (Heinrich ist hier völlig eins mit Rautendelein) bedingt ist. Diese Synthese hat aber nicht immer existiert und wird auch nicht von Dauer sein. Im zweiten Akte vielmehr sehen wir Heinrich unter der Herrschaft des künstlerischen Egoismus. Er fühlt nicht mehr die Kraft in sich, die künstlerischen Ziele, die er jetzt erst klar schaut, erreichen zu können, so will er sterben. Es ist ihm gleichgültig, was aus seinem Weibe und seinen Kindern wird. Im vierten Akte dagegen gewinnt nach einem kurzen Siege des künstlerischen Egoismus, der in dem Verscheuchen des anstürmenden Volkes sich ausdrückt, der menschliche Altruismus allmählich wieder Gewalt über den Glockengießer, und zwar in der Form des Mitleids (äußerlich dargestellt durch die Kinder mit dem Tränenkrüglein) und der Gewissensqual (symbolisiert zunächst durch das nächtliche Erscheinen Nickelmanns, dann durch das Tönen der versunkenen Glocke). Im fünften Akte endlich kann man in der ersten Rede Heinrichs (Wagt's und versucht's usw.) einen erneuten Versuch zu einer Synthese, wie sie der dritte Akt zeigte, erblicken. Doch gelingt sie nicht. „Die Schwinge seiner Seele" hat er zerbrochen, nur auf Augenblicke kehrt ihm noch sein bewußtes Künstlersein (Rautendelein) zurück.

In ganz ähnlicher Kurve verläuft in Heinrich der Kampf zwischen Sozialismus und Individualismus. Auch in Hinsicht auf diese beiden einander entgegengesetzten Weltanschauungen

scheint der dritte Akt einen friedlichen Kompromiß zu enthalten. Alle Menschen ohne irgendwelchen Unterschied sollen zu einem großen Verbrüderungsfeste zusammengerufen, alle sollen sie des Sonnensegens teilhaftig werden. Während Heinrich aber so theoretisch den Sozialismus predigt und sich an sozialistischen Zukunftsträumen berauscht, bleibt er in der Tat doch Individualist. Denn der Sonnenkult, die Religion, die ihm, ihm ganz persönlich, als die einzig richtige erscheint, will er ja allen Menschen aufzwingen selbst wider ihren Willen. („Euch schütz' ich wider euch".) So ist auch hier der Ausgleich nur ein vorübergehender, ja fast nur scheinbarer, bedingt durch das Herrschen des Künstlerseins in Heinrichs Seele. Als er hinaufstieg in die Berge, Rautendelein, seinem bewußten Künstlersein, folgend, da war der Individualismus das einzig Ausschlaggebende, seinem Sein wollte er die höchsten Früchte abzwingen; als aber dann seine Kinder mit der Kunde von der Mutter Tod zu ihm kommen, da wird der Sozialismus wieder der mächtigere in ihm, da beginnt ihm die versunkene Glocke zu läuten, da wird sein Gewissen wach und spricht ihm von all den sozialen Pflichten, die er seiner Familie gegenüber gehabt und die er versäumt hat zu erfüllen. Und wenn er auch im letzten Akt diese Gewissensqualen überwunden hat und die Schuld von sich auf die anderen abzuwälzen sucht („Ihr stießt mein Weib hinab" usw.), endgültig kann er sich weder für einen reinen Individualismus noch für einen reinen Sozialismus entschließen.

Und ebenso ist seine Seele geteilt zwischen Gebundensein und Freisein, zwischen behaglicher Zufriedenheit und rastlosem Streben. Das Gefühl der Gebundenheit und die Freude an der behaglichen Zufriedenheit eignen ihm als Menschen. Das Freisein und das rastlose Suchen und Streben sind die Zeichen seines Künstlertums. Solange sein Künstlersein das Übergewicht in ihm hat, solange er mit Rautendelein ganz eins ist, so lange herrschen die beiden letzteren in ihm, aber allmählich erstarkt das Menschsein in ihm wieder und wird so übermächtig, daß er Rautendelein verstößt, sein Künstlersein verleugnet. Da erlangt wieder das Gefühl der Gebundenheit und seine

Sehnsucht nach Zufriedenheit ihr Recht, und von neuem beginnt der Kampf.

Dieser Konflikt zwischen Menschsein und Künstlersein, das ist der Grundkonflikt in Heinrichs Seele, den wir teils aus den äußeren Kämpfen der Symbole, teils aus den Kämpfen der Gestalten in Eigenexistenz, teils aus den Worten und Taten des Glockengießers selbst erschlossen haben.

Die Tragik Heinrichs ist nun die, daß keines von beiden, weder sein Menschsein noch sein Künstlersein, stark genug ist, das andere sich dienstbar zu machen, und daß er nicht die Kraft besitzt, beide zu einer widerspruchslosen Einheit zusammenzuzwingen. So zermürbt er sich in langen inneren Kämpfen, vernichtet erst sein Menschsein um des Künstlerseins willen, dann auch noch das Künstlersein, um zu dem preisgegebenen Menschsein wankelmütig zurückzukehren; auch das kann ihm nicht gelingen, und so steht er da am Ende geleert, ein Nichts, gleichweit entfernt vom Menschen wie vom Künstler. Seine seelische Existenz hat sich selbst negiert.

Wir haben dieses Schicksal des Glockengießers tragisch genannt, stillschweigend seine menschliche Größe als ein Gegebenes voraussetzend, wollen sie aber nun noch nachträglich erweisen. Schon der Umstand, daß Heinrich Künstler ist, also durch manche Eigenschaft über den Durchschnitt hinausragt, würde für diesen Beweis genügen. Aber Heinrich ist auch ein starker, hervorragender Künstler, er dringt vom naiven zum bewußten Schaffen vor, und Heinrich ist auch, abgesehen von seinem Künstlertum, kein Alltagsmensch, er trägt Gedanken, durchkämpft Probleme, die uns vor allem eine ungewöhnliche Tiefe seines Gemütes erschließen. Also gehört er zweifellos in die Sphäre des Tragischen.

Daß wir es bei ihm mit einer Tragik der Schwäche, mit einer Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, ja mit dem ersten von uns gefundenen Untertypus zu tun haben, braucht gleichfalls nach allem Vorhergesagten nicht erst besonders betont zu werden. Auch das nicht, daß der leibliche Tod Heinrichs nur eine sekundäre Untergangserscheinung ist

und die ganze Szene mit den drei Bechern nur kurz und symbolisch noch einmal den ganzen Gang des Dramas rekapituliert.

Aber noch drei andere Punkte seien der Vollständigkeit wegen zur Sprache gebracht:

Die Szene mit den Zwergen im Eingang des vierten Aktes, die den meisten so rätselhaft erscheint, ist von unserm Standpunkte aus, der in den Märchengestalten Symbole und Personifikationen von Gefühlsregungen und Seelenkräften sieht, auf das glücklichste auszudeuten. Diese Szene führt uns nämlich einen kurzen Gefühlskonflikt innerhalb des Künstlerseins Heinrichs vor, der recht geeignet ist, auf die bevorstehende Katastrophe vorzubereiten und sie zu fundieren: Zunächst eine Episode der Laßheit (zweiter Zwerg) und des Übereifers (erster Zwerg), dann Zweifel (vierter Zwerg) und Verzweiflung (fünfter Zwerg) am eben Vollendeten. Über allen aber der sechste, der gekrönte Zwerg, die Personifikation der künstlerischen Hoffnung, des Strebens, der Sehnsucht nach dem einen Wort: „Vollbracht!“

Rautendelein ist ihrem Wesen in Eigenexistenz nach mit Käthe Vockerat zu vergleichen, auch ihr Wesen ist mit dem einen Wort „Liebe“ voll ausgeschöpft. So ist ihre Tragik die gleiche wie die jener, eine Tragik der äußern Hilflosigkeit. Die Erläuterung ihres Schicksals als Symbol war ja oben gegeben.

Die Erhebungsmotive endlich, über die wir bei Besprechung der „einsamen Menschen“ ganz kurz hinweggehen konnten, sind in diesem Drama bedeutend stärker. Schon vom zweiten Akte an beginnt den Genießenden ein hoffnungsfreudiges Erhebungsgefühl zu erfüllen, wenn er sieht, wie Heinrich gesundet, wenn er hört, mit welch stolzen, kühnen, zukunftssicheren Worten er den Pfarrer besteht. Aber das anfängliche Aufsteigen bis zu einem gewissen Punkte ist ja das Wesen jedes Dramas. Nur darauf soll hingewiesen werden, daß in unserm Drama dies Aufsteigen ganz besonders stark betont ist, daß es ganz besonders kräftige Erhebungsgefühle erweckt, ein Umstand, der es deutlich von den „einsamen Menschen“ unterscheidet. Und auch in der Katastrophe, im Untergang des Helden, fehlt es nicht an Elementen, die zur Hervorbringung

von Erhebungsgefühlen geeignet sind. So die Selbsterkenntnis und Selbstbescheidung des Helden, die in den Worten liegt: „Wann kommt der Schaufler, der den Damm zerreißt? Ich bin es nicht ... nein wahrlich, bin es nicht," und in jenen: „ich bin der Sonne ausgesetztes Kind, das heim verlangt." Ferner sein Glaube daran, daß einer nach ihm kommen und das von ihm geplante Erlösungswerk vollenden wird, und schließlich seine Entschlossenheit, mit der er, die drei Becher trinkend, all sein Leben und Leiden wiederholt um des einen Augenblickes bewußten Künstlerseins willen, der ihm vor dem Tode durch Rautendeleins Gegenwart gewährt wird. Trotzdem dürfen wir die Tragik unsers Dramas nicht zu der Tragik der erhebenden Art rechnen. Die Erhebungsmotive sind nicht so stark, daß sie Erhebungsgefühle erzeugen könnten, die die uns entstehenden Niederdrückungsgefühle besiegen oder doch wenigstens aufheben. Auch ist es falsch zu behaupten, die Tragödie klinge erhebend aus, wie das vielfach geschehen ist. Die letzte Szene ist eine Abschiedsszene mit tränenreichem „Vorbei" und „Ade", und auf die Worte: „die Sonne kommt!" folgen noch jene anderen: „die Nacht ist lang."

Zweiter Untertypus.

„Leben ist seelisch-körperliche Existenz des Menschen. Das Innere im Zwiespalt mit der Sinnlichkeit.“ Diese Sätze kennzeichnen den von uns gefundenen zweiten Untertypus der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit.

Auch hier brauchen wir das, was die Betrachtung des ersten Hauptteils an ästhetischen Erkenntnissen für unsern Haupttypus ergeben hat, nicht zu wiederholen und nur einige Ergänzungen und Spezialisierungen hinzuzufügen.

Der für unsern Untertypus charakteristische Kampf zwischen Innerem und Sinnlichkeit, zwischen Seele und Körper spielt sich innerhalb der menschlichen Gesamtpersönlichkeit ab. Insofern haben wir es auch hier mit einer Tragik des innern Kampfes zu tun.

Zu diesem innern Kampfe gesellt sich aber, aus seinem Wesen erwachsend, durch ihn bedingt, noch ein äußerer Kampf. Die Sinnlichkeit nämlich, die gegen das Innere sich auflehnt, erhält ihre Nahrung, ihre Kräftezufuhr und ihre Reizung doch von außen. Es ist daher der Natur der Sache entsprechend, wenn sich das Innere nicht allein mit der Bekämpfung der Sinnlichkeit begnügt, sondern sich auch gegen jene Urheber der sinnlichen Erregung wendet. Es wird also in dem Menschen, dessen Sinnlichkeit ihn zu irgendeinem Objekte hinzieht, in dem Augenblicke, wo ihm die Sinnlichkeit, seinem Innern widersprechend, zu sehr erstarkt, tiefinnerst eine Abneigung, ja ein Haß gegen jenes Objekt entstehen; und diese Abneigung, dieser Haß werden, wenn das Innere gerade einmal die Herrschaft in dem Menschen erlangt hat, auch zu einer äußern Bekämpfung jenes Objektes führen.

So handelt es sich bei diesem zweiten Untertypus also doch nicht nur um eine Tragik des innern Kampfes, sondern wir haben, da jener eben besprochene äußere Kampf eine notwendige Begleit- und Folgeerscheinung des innern Kampfes ist, einen Zwischenfall zwischen Tragik des innern und äußern Kampfes vor uns.

Dieser Kampf kann infolge davon, daß weder das Innere

noch die Sinnlichkeit zu einem endgültigen Siege stark genug ist und dem Helden die Kraft fehlt, sie zusammenzuzwingen, niemals friedlich enden, sondern muß zur Auflösung der seelisch-körperlichen Existenz des Helden, zu Tod oder Wahnsinn führen.

In zwei Werken Gerhart Hauptmanns finden wir das Schicksal eines solchen Menschen, in dem das Innere mit der Sinnlichkeit einen nie endenwollenden Kampf führt, bis schließlich all seine Kräfte aufgezehrt sind, behandelt: einmal in epischer Form in der novellistischen Studie „Bahnwärter Thiel“ und ein zweites Mal in einer Tragödie „Fuhrmann Henschel“.

„Bahnwärter Thiel.“

Der Umstand, daß ein Bahnwärter der Held dieser Dichtung ist, regt zunächst die Frage an, ob Thiel auch wirklich irgendwie Anspruch auf das Prädikat der menschlichen Größe erheben kann; denn erst dann würde ja bei ihm von Tragik gesprochen werden können. Weder Willens- und Tatkraft, noch auch Verstandesweite und -schärfe sind es, wodurch dieser einfache Mann aus dem Volke das Prädikat der menschlichen Größe verdient. Sondern das, wodurch er über den menschlichen Durchschnitt hinausragt, ist die Tiefe und Innigkeit seines Gemütes. Diese Gemütstiefe und -innigkeit spricht sich vor allem in seiner Fähigkeit aus, den Konflikt, der seine Persönlichkeit entzweit, gefühlsmäßig zu erfassen, ferner in dem starken Leiden, mit dem ihn diese gefühlsmäßige Erkenntnis erfüllt und das schließlich zu seinem Untergange führt. Auch die Einwirkung der vielen mannigfaltigen Naturstimmungen, die doch vom Dichter sicher nicht als unorganisches Beiwerk eingefügt sind, zeigt die Empfindlichkeit und Feinheit seines Gefühlslebens. Gerade der Besitz dieser Eigenschaften im Gegensatz zu der niedern Stellung, die er im realen Leben einnimmt, erheben Thiel in das Gebiet der menschlichen Größe und somit in die Sphäre des Tragischen.

Noch ein anderer Einwand gegen die Fähigkeit Thiels zur Tragik könnte geltend gemacht werden. Man könnte sagen:

Thiel ist von vornherein eine pathologische Erscheinung und als solche zwar traurig, aber nie tragisch. Dagegen ist anzuführen: Erstens: auch Shakespeares „Hamlet“ ist von vornherein eine pathologische Erscheinung, und dem dürfte doch wohl kaum jemand die Befähigung zur Tragik absprechen können. Zweitens: Thiels pathologische Konstitution ist ja erst eine Folge des innern Kampfes. Aus der Zeit seiner ersten Ehe werden uns keinerlei pathologische Anfälle und Zustände mitgeteilt; diese beginnen erst, nachdem er die gefühlsmäßige Erkenntnis von der Zweiheit seines Wesens gewonnen hat. Sie sind übrigens in erster Linie dem Dichter Mittel der psychologischen Motivierung und bereiten den Ausbruch des Wahnsinns vor, der die Katastrophe ausmacht.

Wie äußert sich nun bei Thiel das der Sinnlichkeit widerstrebende Innere? Wie äußert sich seine Sinnlichkeit? Wie verlaufen die inneren und äußeren Kämpfe, die aus dem Zwiespalt der beiden entstehen? Und wie führen sie zum Untergange Thiels?

Das, was Thiels Inneres vor allem in Gegensatz zu seiner Sinnlichkeit bringt, ist seine Pietät, die Liebe zu seiner verstorbenen ersten Frau, die ihn nie mehr verläßt und sich in seiner Liebe zu ihrem Kinde, zum kleinen Tobias, immer wieder erneut. Schmächtig und fein war seine erste Frau gewesen, und in der Ehe mit ihr mochte all das in Thiels Seele entstanden und groß geworden sein, was wir oben als seine Gemütstiefe und -innigkeit bezeichnet haben; denn „mit seinem ersten Weibe war er durch eine mehr vergeistigte Liebe verbunden gewesen“. So symbolisiert sich in ihrem Bilde dem Bahnwärter sein besseres Selbst. Vor ihrem Bilde hält er auf einsamem, nächtlichem Dienst stille Andachten mit Bibel und Gesangbuch. Und als er daran denkt, daß diese stille, seinem toten Weibe geweihte Einsamkeit durch die Gegenwart seines zweiten Weibes, das zu der Bestellung des neuen Ackers herauskommen wird, gestört werden soll, da kommt es ihm vor, als dürfe er das nicht dulden, „als habe er etwas ihm Wertes zu verteidigen, als versuchte jemand, sein Heiligstes anzutasten“.

Denn seiner zweiten Frau gegenüber ist nichts zu merken

von jener mehr vergeistigten Liebe, die ihn mit der ersten verband. Ihr ist er zugetan und allmählich untertan geworden durch seine Sinnlichkeit. Diese zweite Frau ist eine üppige und kräftige Erscheinung, eine unverwüstliche Arbeiterin und eine musterhafte Wirtschafterin. Aber drei Dinge hatte er mit ihr in den Kauf nehmen müssen: „eine harte, herrschsüchtige Gemütsart, Zanksucht und brutale Leidenschaftlichkeit". Vor allem durch die letzte Eigenschaft gelingt es ihr, ihren Mann zu unterjochen. Thiel „geriet, wie der Dichter erzählt, durch die Macht roher Triebe in die Gewalt seiner zweiten Frau und wurde zuletzt in allem fast unbedingt von ihr abhängig".

So führt er zunächst eine Art Doppelleben. Die Stunden seines Dienstes sind dem Gedenken seiner verstorbenen ersten Frau gewidmet, in ihnen herrscht sein Inneres, seine Gemütstiefe, seine Pietät. In den Stunden daheim aber steht er unter der Macht seiner zweiten, lebenden Frau und damit unter der Herrschaft seiner Sinnlichkeit. Dieser schwächliche Kompromiß eines Doppellebens birgt schon eine latente Tragik in sich.

Akut wird diese Tragik in dem Augenblicke, wo dem Bahnwärter die Schwächlichkeit und Unhaltbarkeit dieses Kompromisses zum Bewußtsein kommt, wo die äußeren Umstände diese Teilung seines Lebens unmöglich machen.

Schon bevor Thiel den Ausweg jenes Kompromisses gefunden hatte, hatte der Kampf zwischen seinem Innern und seiner Sinnlichkeit hin- und hergewogt, und er hatte einerseits oft kaum die Stunde erwarten können, in der er seinen Dienst verlassen und zu seiner lebenden Frau zurückkehren konnte, andrerseits aber hatte er ebensooft Ekel vor diesem Zustand und Gewissensbisse empfunden. Jetzt, nachdem er den Kompromiß hat aufgeben müssen, erneuert sich der Kampf mit einer Gewalt, der er nicht gewachsen ist.

Dem letzten großen innern Kampfe geht aber noch eine kleine Kampfszene voraus, die ihn vorbereitet. Sie spielt in des Bahnwärters Wohnung und endet mit einem Siege seiner Sinnlichkeit. Er hat das Butterbrot für den Nachtdienst vergessen, kehrt um, es zu holen, und findet sein Söhnchen Tobias

eben von der Stiefmutter gemißhandelt vor. Er fühlt sich im Innersten getroffen, Zorn steigt in ihm auf. Aber sogleich verfällt er seinem alten Phlegma, das „von einem verstohlenen, begehrlichen Aufblitzen der Augen seltsam belebt“ wird. Voll sinnlichen Wohlgefallens ruhen seine Blicke auf seinem üppigen Weibe. Er ist wieder ganz in ihrem Bann, und Tobiäschen und sein Schmerz sind vergessen.

Draußen aber in seinem Wärterhäuschen gewinnt wieder das Gedenken an seine erste Frau und damit sein Inneres die Herrschaft über ihn. Aber ganz im Gegensatz zu sonst erfüllt ihn eine seltsame Unruhe dabei, und er geht, sie zu vertreiben, hinaus und beginnt, das geschenkte Äckerchen umzugraben. Da kommt ihm die Erkenntnis, daß es nun aus ist mit seinem bisherigen Doppelleben; denn seine zweite Frau wird zum Bestellen des Ackers mit herauskommen und nun auch hier in dem der Toten geheiligten Bezirke über ihn herrschen. Er stellt das Graben ein und eilt in seine Hütte, und nun äußert sich bei ihm zum ersten Male das Auf und Ab seiner Gefühle in einem visionsartigen Traum. Mit der Besorgnis um sein Söhnchen und der Sehnsucht nach ihm gewinnt sein Inneres in diesem Kampfe den Sieg. Aber schon auf dem Heimweg läßt die Kraft seiner Entschlüsse und Gefühle nach, und nach seiner Ankunft zu Hause steht er wieder ganz im Banne seiner Sinnlichkeit, die sich bis zu jener Szene steigert, wo er sein sich entkleidendes Weib mit leidenschaftlich verzerrtem Gesicht und brennenden Augen anstarrt, daß sie selbst erschrickt. So unter der Gewalt seiner Sinnlichkeit wagt er auch kein Wort des Widerspruches, als Lene am nächsten Morgen mit den Kindern ihn begleitet, um den Acker zu bestellen. Nur ein Gefühl des Mißbehagens ist in ihm, das er aber doch allmählich los wird, da er die Freude des kleinen Tobias sieht und ihm also beide Seiten seines Wesens zu ihrem Rechte zu kommen scheinen. Dann wieder ein kurzer Sieg seines Innern: er nimmt Tobias trotz des Widerspruches der Stiefmutter mit zur Besichtigung der Strecke. Doch das Mittagsmahl in seinem Wärterhäuschen bringt ihn wieder unter die Herrschaft seiner zweiten Frau und seiner Sinnlichkeit; jetzt läßt er zu, daß

Tobias das Kleine warte, wenn er auch die Stiefmutter zur Aufmerksamkeit mahnt.

Diese inneren Kämpfe, die sich kaum je zu einem äußern Widerstand gegen seine zweite Frau verdichtet hatten, haben den Bahnwärter so aufgerieben, so zermürbt, daß das eintretende Unglück ihn völlig vernichtet. Das muß betont werden: der Tod seines Söhnchens ist nur die letzte Veranlassung für den Ausbruch des Wahnsinns; der innerste Grund dafür, daß Thiel diesen Schicksalsschlag nicht männlich ertragen kann, liegt einmal in der Tiefe und Feinheit seines Gemütes, vor allem aber darin, daß seine Kräfte in dem Kampfe zwischen seinem Innern und seiner Sinnlichkeit, zwischen himmlischer und irdischer Liebe, könnte man sagen, völlig verbraucht sind. —

Also: die Beschaffenheit seines Inneren, seine Gemütstiefe, seine pietätvolle Liebe zu seiner toten Frau und deren überlebendem Kinde, die in Gegensatz treten zu seiner Sinnlichkeit, machen Thiel unfähig zu einer seelisch-körperlichen Existenz als Gesamtpersönlichkeit und führen seinen Untergang, d. h. die Auflösung dieser seelisch-körperlichen Gesamtpersönlichkeit, herbei. — — —

Ganz dasselbe Thema hat nun, wie das schon oben erwähnt wurde, Gerhart Hauptmann auch dramatisch behandelt in

„Fuhrmann Henschel."

Auch Henschel, den Hamann[1]) einen Zwillingsbruder Thiels nennt, gehört aus denselben Gründen wie Thiel in das Gebiet des Tragischen. Nicht Willens- und Tatkraft, nicht feste Entschlossenheit sind die Eigenschaften, die ihn auszeichnen, auch eine über den Durchschnitt hinausgehende Verstandesschärfe zeigt er nirgends, sondern eine ungewöhnliche Tiefe des Gemütes, die sich mit Geradheit und Schlichtheit des Charakters verbindet, erhebt diesen ebenfalls den unteren Ständen angehörenden Mann in die Sphäre des Tragischen. Seine Ge-

[1]) Richard Hamann, Gerhart Hauptmann und sein Naturalismus (Gesellschaft 1900, Bd. I, Heft 2), S. 77.

mütstiefe äußert sich genau wie bei Thiel vor allem darin, daß er den Konflikt, der seine Persönlichkeit mit sich selbst entzweit und ihn allmählich zugrunde richtet, überhaupt als Konflikt empfindet und unter ihm leidet. Auch seine Kinderliebe und seine Gutmütigkeit, mit der er z. B. Siebenhaar sein Geld nicht nur leiht, sondern ihm auch die unangenehme Situation des bedrängten Schuldners erspart, sind geeignet, uns die Feinheit seines Fühlens zu erschließen.

Wollen wir nun zu dem Konflikte vordringen, aus dem Henschels Tragik erwächst, so müssen wir uns vor allem darüber klar werden, daß das Drama mit anderen Darstellungsmitteln zu arbeiten hat als die epische Dichtung. Denn während uns in der Novelle vom Dichter der sich in der Persönlichkeit des Helden abspielende Kampf unmittelbar als innerer Kampf geschildert werden kann, muß im Drama dieser innere Kampf, wovon oben schon einmal gesprochen wurde, auf der Bühne sichtbar gemacht werden. Dies ist bei dem uns beschäftigenden Falle verhältnismäßig leicht durchzuführen. Bei unserm zweiten Untertypus handelt es sich ja, wie wir ebenfalls oben ausgeführt haben, nicht nur um einen innern Kampf, sondern wir haben in ihm eine Verbindung der Tragik des innern mit der des äußern Kampfes vor uns. War in der Novelle „Bahnwärter Thiel" nun der innere Kampf durch breite und eingehende Schilderung ganz besonders betont, der äußere Kampf dagegen fast vernachlässigt und nur an ganz wenig Stellen mit einbezogen, so werden wir bei dem Drama genau das umgekehrte Verhältnis erwarten dürfen und auch finden. Im Drama liegt der Nachdruck auf dem äußern Kampfe; dieser wird uns in seinem ganzen Umfange vorgeführt, ja sogar sein Ausbruch wird sorgfältig vorbereitet. Aber dieser äußere Kampf ist so geartet, daß er psychologisch erst dann verständlich wird in allen seinen Phasen, wenn wir einen ihm parallel verlaufenden Kampf in der Persönlichkeit des Helden annehmen, auf dem der äußere Kampf beruht, aus dem er herauswächst. Und es finden sich im Drama eine ganze Reihe von Stellen, die auf diesen innern Kampf und sein Wesen hindeuten. Vor allem die Katastrophe ist geeignet, uns über die

inneren Wandlungen und Konflikte, durch die des Helden Persönlichkeit hindurchgegangen ist, aufzuklären. Wir werden also hier im Gegensatz zu der Behandlung der Novelle von der Betrachtung des äußeren Kampfes ausgehen müssen, um uns über den Verlauf des die Persönlichkeit Henschels zerstörenden Konflikts und die Art, wie dieser seinen Untergang bedingt, Klarheit zu verschaffen.

Wenn es sich bei unserm Drama tatsächlich, wie wir das durch seine Unterordnung unter den zweiten Untertypus stillschweigend voraussetzen, um einen Zwiespalt von Henschels Innerm mit seiner Sinnlichkeit handelt, so muß dieser innere Konflikt sich dadurch äußern, daß Henschel, wenn seine Sinnlichkeit in der Übermacht ist, seiner zweiten Frau Hanne Schäl in Liebe zugetan ist, daß er dagegen, wenn sein Inneres die Herrschaft über ihn hat, Abneigung gegen sie empfindet.

Und diese verschiedene Stellungnahme Henschels zu Hanne finden wir wirklich in unserm Drama. Schon der erste Akt zeigt in dieser Beziehung ein Auf und Ab in kurzen Stößen: Henschels Ungeduld beim Ausziehen der Stiefel, sein Verleugnen der mitgebrachten Schürze. Gleich darauf aber sein „Mutter, du bringst's auch nich besser," das fast wie der Versuch einer Besänftigung Hannes klingt. Dann wieder sein Gepolter bei Tisch („Halt du de Gusche!") und im Gegensatz dazu nach dem Essen die Mitteilung, daß er die Schürze doch mitgebracht hat. Dieses Auf und Ab des ersten Aktes ist aber nur ein Vorspiel. Die eigentliche Wandlung von Liebe zu Abneigung vollzieht sich erst in den folgenden vier Akten. Im zweiten Akte wird allmählich die Liebe zu Hanne in Henschel das Herrschende. Sie äußert sich in der Aufzählung von Hannes Vorzügen Siebenhaar gegenüber, in Henschels durch Siebenhaar geförderten Entschluß, Hanne zu heiraten, und in der derb-jovialen Art, in der er zu Hanne am Schluß des Aktes spricht.

Der Schluß des dritten Aktes führt uns dagegen schon eine Entfremdung zwischen Henschel und Hanne vor, die durch Hannes liebloses Gebaren bei der Ankunft ihres unehelichen Töchterchens hervorgerufen wird.

Der vierte Akt bringt für Henschel die Enthüllung von Hannes ganzer Schlechtigkeit, aber noch immer ist seine Liebe und sein Vertrauen nicht ganz vernichtet.

Erst im fünften Akt sehen wir den ganzen Vorrat seiner Liebe zu Hanne erschöpft. Aber sie schlägt nicht in Haß und Verachtung um, sondern Henschel begnügt sich mit der Erkenntnis, daß ein ferneres Zusammenleben mit Hanne für ihn unmöglich ist.

Es wird nun unsere Aufgabe sein, uns nach den Stellen und Aussprüchen des Dramas umzusehen, die uns berechtigen, aus der Wandlung des äußern Verhältnisses dieser beiden Menschen zueinander auf einen innern Konflikt in Henschel zu schließen.

Die erste Andeutung finden wir, da wir die Aussprüche der kranken Frau Henschel nicht ohne weiteres für bare Münze nehmen dürfen und der erste Akt infolgedessen ausscheidet, im zweiten Akte. Die leidenschaftliche Art, mit der der sonst so ruhige und besonnene Fuhrmann Siebenhaar gegenüber Hannes gute Eigenschaften rühmt, und seine Mitteilung, daß er oft nachts bei dem Gedanken an das ihn beschäftigende Heiratsproblem nicht schlafen kann, zeigen, daß es vor allem e i n e Macht ist, die ihn zu Hanne hinzieht, seine Sinnlichkeit. Zugleich aber erkennen wir, daß genau wie bei Thiel sein Inneres, seine Liebe zu seiner ersten Frau, seine Pietät mit dieser Sinnlichkeit in Widerspruch steht. In dem Falle des Fuhrmanns Henschel ist dieser Konflikt sogar noch augenfälliger dadurch gemacht, daß das Siegen seiner Sinnlichkeit über sein Inneres zugleich mit einem Wortbruch Hand in Hand gehen muß. Im Beginn des zweiten Aktes ist zwar Henschels Sinnlichkeit, die ihn zu Hanne hinzieht, schon rege, aber sie wird noch unterdrückt durch sein Inneres, durch die Liebe zu seiner ersten Frau und die Erinnerung an das ihr gegebene Versprechen, Hanne nie zu heiraten. Doch er empfindet dieses Versprechen schon als Last, er fühlt, daß etwas in ihm ist, das ihm das Treuehalten unmöglich zu machen droht und ihn zu Hanne Schäl hinzieht. Dies Etwas sucht er in allen möglichen praktischen Gründen, die ihm die Heirat mit Hanne geraten scheinen lassen,

und so kommt sein Verstand allmählich seinem Wunsche entgegen und täuscht ihn selbst über den wahren Grund, der ihn zur Heirat mit Hanne drängt. Dazwischen aber taucht immer wieder der Gedanke an das hindernde Versprechen und das Gefühl auf, mit seiner Verheiratung mit Hanne etwas Unrechtes zu tun. So stark ist der Kampf, den auch am Grabe seiner Frau kein erflehtes Zeichen geschlichtet hat, in ihm, daß er am liebsten einen Strick nehmen und sich erhängen möchte, da er keinen Ausweg sieht. Da kommt die Unterredung mit Siebenhaar, dem er die Vorzüge Hannes, wie wir schon oben erwähnten, mit so beredten, glühenden Worten schildert, daß wir ganz lebhaft das Gefühl haben, dieser Redeschwall sei dazu da, um Siebenhaar, aber vor allem auch sich selbst über den wahren Grund für seine Neigung zu Hanne zu täuschen. Siebenhaar weiß die Bedenken Henschels wegen des Wortbruchs zu zerstreuen, so daß wir am Schluß des Aktes in den überseligen, fast trunkenen Worten, die Henschel an Hanne richtet, und in seinem Entschlusse, Hanne zu heiraten, seine Sinnlichkeit triumphieren sehen.

Daß diese Sinnlichkeit auch weiterhin die Herrschaft über ihn behält, sehen wir im dritten Akt aus den Worten Hannes, der nunmehrigen Frau Henschels: „Der Mann muß amal derheeme sitzen . . . heute da barmt a wer weeß wie sehr, wenn er bloß eene Nacht soll wo andersch schlafen.“ Auch darin, daß er Hannes uneheliches Töchterchen an Stelle seines toten Töchterchens aus seiner ersten Ehe in sein Haus nimmt, äußert sich seine Liebe zu ihr. Diese Liebe und damit die Herrschaft seiner Sinnlichkeit erleiden aber am Ende dieses Aktes eine erste, sehr starke Erschütterung durch das rohe, selbstsüchtige Benehmen Hannes bei der Ankunft ihres Töchterchens. Henschel droht, ins Wirtshaus zu gehen und die ganze Nacht nicht heimkommen zu wollen, wenn sie sich nicht seinem Willen füge. Er beginnt die Minderwertigkeit von Hannes Charakter zu erkennen, seine Sinnlichkeit nimmt ab, so daß er sich fast schon eine Trennung von Hanne vorstellen kann: „Lauf, lauf, was de kannst, a so viel wie de willst! De sollst dich schämen, a so lang wie du bist!“

Wir sind bei der Peripetie unsers Dramas angelangt. Als im vierten Akt und in dem Zwischenakt, der dem fünften Akt vorausgeht, Henschel die Gewißheit von Hannes ganzer Verworfenheit erlangt und erkannt hat, wie sie ihn und seine sinnliche Liebe — denn eine andere Liebe hat ihn nie mit ihr verbunden — betrogen hat, da ist die Herrschaft seiner Sinnlichkeit vernichtet, und sein Inneres, seine Pietät, die Liebe zu seiner toten Gattin und zu deren totem Töchterchen gewinnt wieder Macht über ihn, vor allem in der Gestalt der Reue über den begangenen Wortbruch. Seine Gefühle in dieser Richtung verdichten sich ihm allmählich zu Gestalten, die seinen Geist zu verwirren drohen. Überall, wo er geht und steht, sieht er sein totes Weib, wie es ihm mit anklagender Gebärde gegenübertritt, und immer lebhafter wird in ihm das Gefühl dafür, welch großes Unrecht er ihr mit seinem Treubruch zugefügt hat. Jetzt gesteht er sich auch ein, welche Macht es gewesen ist, die ihn zu Hanne hingezogen hat, an jener Stelle, wo er auf Siebenhaars Wort, er sei doch ein braver Mensch, erwidert: „Schlecht bin ich worn!“ Daß ihm von seinem jetzigen Standpunkte aus seine Sinnlichkeit als Schlechtigkeit erscheint, ist natürlich. Für Henschel charakteristisch und die folgende Katastrophe bedingend ist es, daß diese Sinnlichkeit trotzdem nicht völlig vernichtet ist. Aus der letzten Wechselrede Henschels mit Hanne, wo er erklärt, es sei besser, sie bleibe da, denn sie verstünde das Fuhrwesen so gut wie ein Mann usw., hört man deutlich seine Genugtuung über die Energie, Kraft und Geschicklichkeit seines Weibes heraus, zwischen diesen Worten flackert deutlich die Sinnlichkeit wieder auf, die ihn zur Ehe mit Hanne geführt hat.

Und von der Feststellung dieser Tatsache aus ist auch der Selbstmord Henschels allein zu erklären. Es zeugt von einer oberflächlichen Auffassung unserer Tragödie, in ihm nur die gewollte Sühne des verschuldeten Treubruchs zu sehen. Das Verhältnis liegt vielmehr so: Henschel fühlt, daß der Kampf zwischen seinem Innern und seiner Sinnlichkeit niemals beendet werden könne, daß er immer ein in sich zerrissener Mensch bleiben werde, daß es für ihn keinen andern Ausweg aus diesem

Widerstreit gebe, als den Tod. Da nun seine Kraft durch den vorhergehenden Kampf vernichtet, sein Wille nicht mehr stark genug ist, eine Fortsetzung dieses Kampfes zu wollen, entschließt er sich, diesen Ausweg zu benützen und seinem Leben ein Ende zu machen. Er tut dies um so leichter, als er weiß, daß er in Hanne eine Persönlichkeit zurückläßt, die ihm durch ihre Einheitlichkeit und Energie an Persönlichkeitswert überlegen ist. Daß schließlich auch das Bewußtsein, daß er in dem ganzen äußern Kampf der Schuldige ist, mitbestimmend hinzutritt, will ich nicht leugnen. Doch wäre es verkehrt, dieses Schuldbewußtsein als das Primäre und Ausschlaggebende zu bezeichnen.

Die Erhebungsmotive sind bei den beiden eben besprochenen Werken, bei „Bahnwärter Thiel“ ebenso wie bei „Fuhrmann Henschel“, auf ein Mindestmaß beschränkt, so weit, daß gerade noch der Charakter des Tragischen gewahrt bleibt. Ihr Hauptbestandteil ist in beiden Stücken das Schuldbewußtsein des Helden, das, wenn wir die Ästhetik Volkelts zugrunde legen, unter den Begriff „Läuterung“ fällt. Die Loslösung vom Leben ist kaum bei „Fuhrmann Henschel“ richtig ausgeprägt, und die von uns schon mehrfach charakterisierte Zukunftshoffnung fehlt in beiden Werken ganz. Es ist natürlich, daß sie infolgedessen der Tragik der niederdrückenden Art zugehören.

Dritter Untertypus.

„Leben ist Existenz des Menschen in der Wirklichkeit. Das Innere im Zwiespalt mit der Wirklichkeit.“ In diesen beiden Sätzen ist die Eigenart und die Begrenzung unseres dritten Untertypus festgelegt.

Auch für ihn als einen Untertypus der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit gelten die Ergebnisse der den ersten Hauptteil füllenden ästhetischen Untersuchungen, aber auch für ihn ist einiges Ergänzendes hinzuzufügen.

Gehörte unser erster Untertypus der Tragik des innern Kampfes an, stellte unser zweiter Untertypus einen Zwischenfall der Tragik des innern und des äußern Kampfes dar, so müssen wir unsern dritten Untertypus in das Gebiet der Tragik des äußern Kampfes verweisen. Denn der Schauplatz, auf dem der Konflikt ausgetragen wird, der die Tragik im Falle unseres dritten Untertypus bedingt, ist die Außenwelt, die Parteien sind eine menschliche Gesamtpersönlichkeit und deren Umwelt.

Aus der Tatsache, daß die menschliche Gesamtpersönlichkeit, die also eine geschlossene Einheit bilden muß, der Umwelt gegenübertritt, geht hervor, daß die Schwäche dieser Persönlichkeit bei unserm dritten Untertypus nicht mehr aus einer innern Zerrissenheit des Helden hervorgehen kann. Sondern das Innere der Helden, deren Tragik unserm dritten Untertypus angehört, bedingt die Tragik dieser Helden lediglich durch den Mangel an Willens- und Tatkraft, an dem es seiner Beschaffenheit nach leidet und der es dem Helden unmöglich macht, der seinem Innern widerstrebenden Umwelt den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken, die Umwelt unter die Herrschaft seines Innern zu zwingen. Man könnte diesen dritten Untertypus bezeichnen als die Tragik der willensschwachen Träumer und Idealisten.

Auch dieser dritte Untertypus der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit ist von Gerhart Hauptmann zweimal, und zwar beide Male dramatisch behandelt worden: das erstemal mehr individuell-menschlich in einem historischen

Drama „Florian Geyer“, das zweitemal aber so typisch-menschlich, daß die für dies Typisieren angewandte Technik des Symbolischen fast in das Gebiet des Allegorischen übergeht, in dem Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt“.

„Florian Geyer.“

Möller-Bruck sagt über Florian Geyer[1]): „Er ist ein Held in einem neuen, individuell verfeinten Sinne: das Opfer seiner selbst, das Opfer seiner fixen Gerechtigkeitsidee, von der er nicht lassen kann. — Wäre er ein wenig anders nur geartet: er hätte Herr im Lande sein können! So aber endet er elend, weil ihm das alte Recht zu brennend durchs Herz fließt, weil er sich den Verhältnissen und die Verhältnisse sich nicht anpassen kann.“

Diese Auffassung stimmt mit der von uns bereits im ersten Teile gegebenen Charakterisierung unsers dritten Untertypus völlig überein; denn wir sagten da, daß ein Held, der unter diesen dritten Untertypus fallen soll, ein Bild von der Wirklichkeit in seinem Innern trägt, das mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt, und daß ein solcher Held nicht imstande ist, weder, sein irriges Bild aufgebend, sich der Wirklichkeit, noch, seiner Umgebung den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückend, die Wirklichkeit sich anzupassen. So enthalten jene oben zitierten Sätze Möller-Brucks all das in konzentriertester Form, was wir im folgenden etwas weiter ausführen und eingehender begründen müssen.

Eine Vorfrage über die Heldenschaft Florian Geyers wird da zunächst zu erörtern sein.

Man hat nämlich von verschiedenen Seiten behauptet, Florian Geyer sei durchaus nicht der Held unsers Dramas, sondern wie in den „Webern“ die Masse der Weber als Held der Tragödie angesehen werden müsse, sei der Held unsers Dramas

---

[1]) Arthur Moeller-Bruck, Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen, Bd. IV, die deutsche Nuance (Berlin u. Leipzig 1899), S. 170.

die Masse der Bauern, und das Werk könne ebensogut den Titel „die Bauern“ tragen. Von dem Standpunkte dieser Auffassung aus sinkt die Gestalt Geyers zu einer bloßen, die Masse vertretenden Repräsentationsfigur herab, so z. B. bei Rich. M. Meyer, der von ihm sagt[1]): „er fungiert als Modell des ganzen im Aufstand begriffenen Volkes, er veranschaulicht in seiner Person die aufständigen Bauern, ihre zerbrochene, nur eben schnell einmal aufflackernde Lebenskraft, ihre Reife zum Untergang.“ Daß diese Auffassung irrig ist, geht schon aus der einen Tatsache hervor: Florian Geyer ist ja gar kein Bauer, sondern ein Ritter mit rein adligem Stammbaum. Nur mit seiner Sympathie, mit seinem Herzen ist er Bauer, nicht seinem Körper, seiner Erziehung, seiner ritterlichen Schulung und seiner Vergangenheit als Söldnerführer nach. Wie kann man ihn also zum Vertreter eines Standes machen wollen, dem er an und für sich gar nicht angehört?

Eine richtige Auffassung werden wir uns erwerben, wenn wir einmal die Eigenart unsers Dramas als historische Tragödie ins Auge fassen. Die ältere Geschichtsforschung hatte der Ansicht gehuldigt, daß es immer nur die großen Persönlichkeiten seien, die die Wendepunkte der Geschichte bezeichnen; demzufolge hatte das historische Drama älteren Stils noch bis in unsere Zeit hinein die Schicksale dieser großen Persönlichkeiten in den Mittelpunkt seiner Darstellung gestellt. Inzwischen aber war die Geschichtsforschung bei dem andern Extrem der Auffassung historischer Wendepunkte angelangt. Nicht die großen Persönlichkeiten, so lehrte sie jetzt, sind die Träger der Geschichte, sondern diese sind immer Kinder ihrer Zeit, ihrer Umwelt; sie sind beeinflußt von den Ideen und Idealen ihrer Zeitgenossen, durch die sie erst werden, was sie sind; sie werden von der Masse getragen, die Masse ist es, die die Geschichte macht. Diese Auffassung spiegelt sich in Hauptmanns Tragödie „die Weber“. Allmählich aber erkannte man, daß beide Extreme doch zu „extrem“ seien und daß auch hier die Wahr-

[1]) Rich. M. Meyer, Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts (3. Aufl., Berlin 1906), S. 817.

heit, wie gewöhnlich, in der Mitte liege. Nicht die großen Persönlichkeiten allein, nicht die Masse allein machen die Geschichte, sondern die historischen Wendepunkte sind immer dort wahrzunehmen, wo große Persönlichkeit und Masse in lebhafte Wechselwirkung treten. Dieser neuesten Erkenntnis zu folgen und in einem historischen Drama diese Wechselwirkung zwischen großer Persönlichkeit und Masse darzustellen, das versuchte Gerhart Hauptmann in „Florian Geyer". Es ist hier nicht der Ort, darüber Betrachtungen anzustellen, inwieweit ihm dieser Versuch geglückt ist. Uns kam es vielmehr nur auf die Feststellung der Tatsache an, daß wir es in unserm Drama mit einer Doppeltragödie zu tun haben: mit einer Tragödie der großen Persönlichkeit, Florian Geyers, und mit einer Tragödie der Masse, der Bauern; beide laufen aber nicht nur lose verknüpft nebeneinander her, wie die berühmten drei Handlungen in Schillers „Tell", sondern sind aufs innigste miteinander verwoben und stehen in regster Wechselwirkung, so daß die Tragödie Geyers aus der der Bauern erwächst und umgekehrt. Trotzdem wird es unsere Aufgabe sein, die Tragödie Geyers möglichst sauber herauszuschälen; denn die Tragödie der Bauern, die genau wie die der Weber eine Tragödie der Hilflosigkeit ist, fällt nicht mehr in das Gebiet unserer Untersuchung.

Im Vergleich zu den bisher besprochenen tragischen Helden steht Florian Geyer dem Ideal eines tragischen Helden, wie er den älteren Ästhetikern als Held der Willens- und Tatkraft vorschwebte, um ein beträchtliches näher. Florian Geyer wird uns vorgestellt als ein berühmter Söldnerführer, der in der Schlacht bei Pavia sich Lorbeer erworben hat, der von den fahrenden Sängern gefeiert wird als der Sieger von Weinsberg, der in seiner Söldnerschar eine strenge Disziplin durchgeführt hat und sich als Kriegsmann allgemeiner höchster Achtung bei Freund und Feind erfreut. Aber dieses auch im außertragischen Sinne heldenhafte Auftreten Geyers liegt zu Beginn unsers Dramas schon in der Vergangenheit. Im Drama selbst merken wir nichts von der Energie, dem Zielbewußten, dem unbeugsamen Willen, der einem Führer, der solche Taten voll-

bracht hat, eignen müßte, so daß wir fast an ihnen zweifeln möchten. Denn Geyers Persönlichkeit, wie sie uns im Drama entgegentritt, gehört völlig in die Reihe der Helden, die wir bisher aus Hauptmanns Werken herausgegriffen haben. Auch seine menschliche Größe, die ihn zur Tragik befähigt, beruht nicht auf Willens- und Tatkraft, sondern auf Gemütstiefe und Verstandesschärfe. Seine Gemütstiefe und Verstandesschärfe vereinigen sich zu jenem beispiellosen Idealismus, mit dem er für die als gerecht erkannte Sache der Bauern eintritt und sie verficht. Wir erfahren, daß er, ohne mit einer Wimper zu zucken, das Schloß seiner Ahnen hat dem Erdboden gleichmachen sehen, wir hören ihn selbst, indem er sein geschorenes Haupt zeigt, sprechen: „Ich bin ein Bauer und nichts dann ein Bauer.“ Seine ideale Auffassung von den Zielen des Bauernkrieges tritt uns überall deutlich entgegen, vor allem in seiner Programmrede im zweiten Akt. Neben diesem Idealismus zeitigt die Vereinigung seiner Gemütstiefe und Verstandesschärfe noch eine zweite Eigenschaft, die Geyer weit hervorragen läßt über seine Zeit- und Standesgenossen, nämlich seine Ehrfurcht vor den Männern und den Erzeugnissen der Kunst und Wissenschaft. An zwei Stellen äußert sich diese besonders: im ersten Akt, da er mit Rektor Besenmeyer zusammentrifft und Kaiser Max zitiert: „die Gelehrten seien es, die da regieren und nit untertan sein sollten und denen man die meiste Ehr' schuldig wär', weil Gott und die Natur sie uns anderen vorgezogen;“ und im zweiten Akte, da er beim Anblick eines schöngestickten Meßgewandes und eines feingeschnitzten Kruzifixes, trotz seines evangelischen Bekenntnisses, in die Worte ausbricht: „Gott grüß' die Kunst!“

Soll aber die Unterordnung von Geyers Tragik unter unsern Untertypus berechtigt sein, so muß sein Idealismus, das ideale Weltbild, das er in seinem Innern trägt, in Widerspruch treten zu der ihn umgebenden Wirklichkeit. Um zu erkennen, ob das wirklich in unserm Drama der Fall ist, müssen wir uns zunächst bemühen, uns über die Ideen und Ideale Florian Geyers klar zu werden: Die Ideale Geyers, nach deren Verwirklichung er strebt, gehören drei verschiedenen Gebieten

an, sie sind teils nationaler, teils sozialer, teils religiöser Natur.

Die Reorganisation des Reiches, die das nationale Ideal Geyers bildet, schließt drei Ideale in sich: Einigung der Nation, Befreiung von fremdem Einfluß, Demokratisierung der Verfassung. So gilt Geyers Kampf zunächst den Fürsten, deren Einfluß und Macht immer mehr erstarkt war, die es so weit gebracht hatten, daß das Deutsche Reich in eine Unzahl von Ländern und Ländchen zerfiel, die sich zwischen die Nation und ihr Oberhaupt, den Kaiser, gestellt hatten. Ferner hat er Fehde geschworen allem, was römisch heißt, dem römischen Glauben und dem römischen Recht. Ein „deutsch evangelisch Oberhaupt" will er an der Spitze des Reiches wissen und keinen Fremdling, wie Karl V. es war, und von den sechs Fragen beim Krönungseid sollen fürder „nicht bloß zwei sich auf das Volk und vier auf das Papsttum beziehen". Er haßt „die verfluchten Barettlinsleut' und römischen Juristen" und meint, kein Tyrann habe soviel Schaden angerichtet als Justinian. „Ich lobe mir unser deutsches Herkommen, die freien Ringe statt der Amtsstuben." Was schließlich die Demokratisierung der Verfassung anlangt, so ist Geyer der Ansicht, daß die Stämme und nicht die Fürsten den Kaiser wählen sollen, daß das Oberhaupt der Nation ein Volkskaiser sein müsse. Von Franken aus müsse (meint er) die Reorganisation des Reiches vorgenommen werden; denn „fränkisch ist die alte Reichsverfassung, fränkisch wird die neue sein". „Im Kyffhäuser ist es lebendig worden . . . . . dem Barbarossa will ich den Weg bereiten."

Mit diesen nationalen Idealen Geyers sind seine sozialen Ideale eng verknüpft. Man kann sie bereits in die Schlagworte der französischen Revolution zusammenfassen: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Freiheit von Fronden und Abgaben, von Fischerei- und Jagdverbot, Gleichheit durch Vernichtung aller sozialen Schranken („die Tochter des reichen Mannes wird er dem armen geben") und des Einflusses der Pfaffen und Fürsten und des Großkapitals („der Fugger und Welser"), und Brüderlichkeit schließlich, indem durch eine gerechte und ver-

nünftige Gesetzgebung die „Sicherheit Handels und Wandels“ wieder hergestellt wird.

Der feste Glaube daran, daß die Verwirklichung dieser Ideale der Wille Gottes sei, daß nur durch ihre Verwirklichung das Evangelium und Gottes Wort erfüllt werden könne, macht Geyers religiöses Ideal aus. Er, der als praktischer Kriegsmann die Glaubenssachen und himmlischen Dinge nicht in das Kriegshandwerk gemengt wissen will, ist doch stets durchdrungen von dem Bewußtsein, daß er einer heiligen Sache dient; und als er sieht, wie die Bauern zu Verrätern geworden sind an dieser Sache, da bricht er wütend in die Worte aus: „Den besten Handel, die edelste Saehe, die heiligste Sache . . . eine Sache, die Gott einmal in eure Hand geben hat und vielleicht nimmer — in euern Händen ist sie gewest wie ein Kleinod im Saustall!“ Alles hat er darangesetzt, um seine Ideale zu verwirklichen: er hat sich scheren lassen und ist zum Bauern geworden, er hat sein Stammschloß zerstören lassen, ja er hat, falsche Deutungen verachtend, sich nicht gescheut, den Wind, der gerade aus Frankreich blies, in den Dienst seines idealen Strebens zu stellen. Er ging ganz auf in diesem Streben, er lebte nur in ihm. Und er glaubte, in den Bauern, die sich unter dem Bundschuh vereinigt hatten und deren Programm so ganz mit dem seinen übereinstimmte, die trefflichsten Bundesgenossen zum Kampf um seine idealen Ziele gefunden zu haben. In sie, die äußerlich sich zu seinen Ideen bekannt hatten, projizierte er alles Große und Erhabene, was in seiner eignen Seele lebte, hinein: seine bewundernswerte Selbstlosigkeit und sein fast fanatisches Gerechtigkeitsgefühl.

Wie waren aber nun diese Leute in Wirklichkeit beschaffen, die Geyer so idealisierte und mit deren Hilfe er sein Streben zum Ziele führen wollte? Völlige Unreife für die Pläne und Ideale Geyers ist ihr Charakteristikum. Diese Unreife zeigt sich zunächst deutlichst auf der Tagung zu Würzburg. Keiner der dort versammelten Bauernführer ist imstande, seinen kleinlichen Eigennutz und Eigendünkel aufzugeben um der großen Sache willen, und keiner von ihnen kommt auf den Gedanken, daß Geyer der einzige unter ihnen ist, der das

vermag, ja bewährt. Von da an tritt immer mehr das Wüste und Bornierte der Bauernmassen hervor: der sinnlose Sturm auf das bischöfliche Schloß, ihr verruchtes Plündern und Prassen, mit dem sie schließlich ihr anfängliches Recht, für das Florian Geyer eingetreten war, in das Gegenteil verkehren.

Hier kommen wir nun zu dem der Tragik Florian Geyers zum Grunde liegenden Konflikt. Florian Geyer hat die Bauern überschätzt, er hat die nach Recht Strebenden für gerecht gehalten, er hat geglaubt, daß ihnen allen wie ihm selbst ihr ideales Ziel Führer sein würde. Dies ist nicht der Fall. Zum ersten Male auf der Würzburger Tagung und zum zweiten Male durch den unvorbereiteten, törichten Sturm auf die Feste, von dem er in Rotenburg erfährt und dessen Folgen er in Schweinfurt erst ganz ermessen kann, haben sie ihm das bewiesen. Und dennoch gibt er seine Hoffnung und seinen Glauben an die gute Sache nicht auf. Aber dieser sein Glaube an die Macht der Ideale täuscht ihn. Hätte er damals bei der Würzburger Tagung seine Wahl zum Hauptmann erzwungen, wäre er in den großen Entscheidungen so entschlossen und energisch gewesen, wie er sich oft in Kleinigkeiten zeigt, er hätte den Bauernkrieg zu gutem Ende führen können. Aber — und hier liegt überhaupt der Kernpunkt seiner Tragik — er ist von seinen Idealen und seinem Gerechtigkeitsgefühl zu sehr besessen, er bringt es nicht fertig, dort, wo es nottut, auch einmal rücksichtslos und ungerecht aufzutreten. Sein Wille ist zu schwach, als daß er die Wirklichkeit kraftvoll den erstrebten Idealen gleichmachen könnte. So muß er resignieren, als ihm der sterbende Tellermann die Nachricht bringt, daß auch die letzte Hoffnung verloren ist. Da aber all sein Leben in seinem Streben nach der Verwirklichung seiner Ideale aufgegangen ist, besteht für Florian Geyer keine Möglichkeit des Weiterlebens. „Itzt hab' ich einer göttlichen Sache gedient. Itzt dien' ich keinem König mehr," sagt er, da ihn Karlstatt auffordert, wieder französischen Dienst zu nehmen, und er beschließt, in den Tod zu gehen. „Wo ist man die erste Nacht nach dem Tode?" „Bei St. Gertrauden." „Wo ist man die zweite Nacht nach dem Tode?"

„Bei St. Michael.“ „So will ich übermorgen St. Gertrauden und über drei Tage St. Michael von euch grüßen.“

Zusammenfassend: Ideal und Wirklichkeit miteinander im Widerspruch, und der Wille zu schwach, sie in Einklang zu bringen, das ist die Tragik Florian Geyers.

Volkelt rechnet sie der Tragik der niederdrückenden Art zu und meint: „Es gibt kaum ein Drama, das entmutigender, beschämender für das menschliche Selbstgefühl endete.“ Wir müssen ihm beistimmen, sahen wir doch schon in unsrer allgemeinen ästhetischen Betrachtung, daß die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit fast stets der Tragik der niederdrückenden Art zugehören muß. Aber auch die Erhebungsmotive, deren Möglichkeit für unsern tragischen Typus wir in jener allgemeinen ästhetischen Betrachtung feststellten, jene Läuterung und Loslösung vom Leben und jene hoffnungsvollen Blicke in die Zukunft des Menschengeschlechtes werden wir in unserm Drama nicht vergeblich suchen. Mit Recht weist Arno Zweig (dazu vgl. Volkelt, Ästhetik d. Tragisch., S. 72) darauf hin, wenn er sagt[1]): „je tiefer die Macht Geyers sinkt, desto höher erhebt er sich innerlich über sein Geschick, und als er am tiefsten verlassen ist, nach Tellermanns Tod, da geht er, um zu sterben und dadurch seiner Sache die Vollendung und Heiligung mit seinem Blute zu geben, erhaben über das Volk, das ihn verläßt, über die Freunde, die zurückbleiben, über sich, der groß geirrt, um groß zu sterben.“ Dies ist wirklich die Läuterung und Loslösung vom Leben, die geeignet ist, im Genießenden Erhebungsgefühle auszulösen. Und auch der hoffnungsfreudige Ausblick in die Zukunft fehlt nicht; denn nicht umsonst spricht Karlstatt seine Worte: „Bruder Geyer, das große Feuer liegt danieder, ich glaub', auf lange. Aber im Evangelium steht: das schwankende Rohr wird er nit zerbrechen und das glimmende Docht wird er nit auslöschen.“ Das sind die letzten Worte, die Geyer von seinen Freunden hört, da er zum Sterben geht.

---

[1]) Gerhart Hauptmann, Kritische Studien, herausgegeben von Dr. O. Reier (Sonderheft der Schlesischen Heimatblätter), S. 14.

Und Pippa tanzt!

Die allgemeinste, typischste Gestaltung hat bei Hauptmann die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit in dem Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt“ gefunden, so allgemein und typisch, daß im Vergleich dazu die Tragik Florian Geyers, die Volkelt auch schon unter die Tragik der typisch-menschlichen Art einordnet, zu der der individuell-menschlichen Art zu gehören scheint. Diese Tatsache wird uns nicht wundernehmen, ist doch gerade das Märchendrama durch seine symbolisierende Technik, durch die ihr gebotene Möglichkeit, Seelenkräfte, Begriffe und Ziele zu personifizieren, dazu geeignet, allgemein menschliche Schicksale zu veranschaulichen.

Unsre Aufgabe wird es natürlich auch hier sein, die Symbole unsers Märchendramas auszudeuten, um zu dem Kern und Wesen der sich in ihm abspielenden Tragik vorzudringen. Wir werden dabei nicht so subtil und mühsam zu verfahren brauchen, wie bei der Besprechung der „versunkenen Glocke“. Denn, wie ich das schon oben andeutete, einerseits ist die Eigenexistenz der als Symbol in Frage kommenden Gestalt in unserm Glashüttenmärchen so gering, daß wir es fast schon mit einer Allegorie und nicht mehr mit einem Symbol zu tun haben, andrerseits sind die Gestalten, die die Träger der für uns in Betracht kommenden Tragik sind, als Typen in ihrer Eigenart leichter zu durchschauen, als dies beim Glockengießer Heinrich der Fall war.

An einem anderen Orte habe ich eine eindeutige Erklärung der Gestalt Pippas und des ganzen Dramas versucht. Für die Lösung der Aufgaben dieser Arbeit dagegen würde diese Erklärung nicht förderlich sein können, so geeignet sie mir erscheint, in die Weltanschauungsprobleme unsers Stückes einzuführen. Wir begnügen uns hier infolgedessen mit der allgemein anerkannten Ansicht, daß Pippa die Verkörperung eines Ideals darstelle, und lassen die vielumstrittene Frage, welches Ideal sie nun eigentlich verkörpere, ganz beiseite.

Vier Männer werden nach dem Besitz Pippas d. h. nach der Verwirklichung ihres Ideals strebend, dargestellt: Huhn,

der Glashüttendirektor, Michel Hellriegel und Wann. Einer von ihnen gibt sein Ideal und sein Streben nach ihm auf ohne das Gefühl eines Verlustes, er paßt sich also der äußeren Welt, der Wirklichkeit an: der Glashüttendirektor. Er scheidet als erster für unsere Betrachtung aus. Ein zweiter kämpft in naiver Kraft gegen die Umwelt um sein Ideal. Aber die Umwelt, die Wirklichkeit ist noch stärker als er, er findet im Kampfe seinen Untergang. Auch bei Huhn ist also keine Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit wahrzunehmen.

So bleiben noch Wann und Michel Hellriegel als Träger der für uns in Frage kommenden Tragik.

Die Tragik Wanns ist bei seinem Eintritt in unser Drama bereits vollendet. Nur ein Nachspiel seines tragischen Schicksals wird uns in dem Drama vorgeführt. Wann hat resigniert, er hat darauf verzichtet, der Umwelt den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückend seine Ideale zu realisieren. Aber er lebt doch noch dem Kult seiner Ideale, er hat sich ganz in die Welt seiner Ideale zurückgezogen, da er diese Ideale als das einzig Wesenhafte, ihre Welt als die höhere Realität erkannt hat. Nun wartet er, bis er selbst alles Irdische abgestreift hat, bis seine Seele Wesen geworden ist, auf seinen Eintritt in eine andere, musikalisch-kosmische Brüderschaft. Da tritt das Ideal in der Gestalt Pippas noch einmal an ihn heran, noch einmal lockt es ihn, seine Realisierung zu versuchen. Aber sogleich besinnt er sich auf seine Erkenntnis, daß diese Realisierung ihm unmöglich ist, „solang' noch Bild, nicht Wesen seine Seele ist". „Mit schmerzlicher Entsagung im Ton" spricht er die Schlußworte unsers Dramas. Es ist die Tragik des um seine Schwäche und Ohnmacht wissenden Idealisten, der doch seine Ideale nicht aufgeben kann, weil sie zu sehr eins sind mit seiner Seele, der aber auch nicht mehr um ihre Realisierung kämpfen kann, weil sein Wissen zu groß und sein Wille zu schwach, der sich deshalb vertrösten muß auf ein besseres Jenseits und sich damit begnügen, sein Leben hinzuträumen in dieser Hoffnung.

Im Gegensatz zu der Tragik Wanns tritt uns die Tragik Michel Hellriegels in ihrem Werden entgegen. Auch Michel Hellriegel ist Idealist, er wandert seiner erträumten goldenen

Märchenstadt zu, drin das Wasser zu gläsernen Blumen sprießt. Aber sonst ist auch er eine völlig passive Natur. Nicht das Wissen um seine Ohnmacht, wie es bei Wann der Fall ist, macht ihn dazu, sondern der Glaube an seine Macht, an seinen guten Genius. Anfangs scheint sich ja ihm dieser Glaube auch zu bewähren. Mühelos fällt ihm alles in den Schoß, um das andere jahrelang vergeblich ringen müssen, in Spiel und Scherz erwirbt er Pippa zu beglückendem Besitz. Als er dann aber um ihn kämpfen soll, als er Hand anlegen soll, sich ihn zu wahren, da zeigt sich dieses Glaubens Unhaltbarkeit. Durch seine Tatenlosigkeit und Unentschlossenheit und durch sein schwächliches Nachgeben geht Michel des köstlichen Besitzes wieder verlustig. Aber sein Glaube geht ihm nicht verloren. Die Tragik, deren Opfer er geworden, kommt ihm nicht zum Bewußtsein. Sein guter Genius läßt ihn erblinden. Was Wann mit seiner Resignation selbst getan, bei Michel Hellriegel tut es des Schicksals gütige Hand: es scheidet ihn aus aus der Welt der Wirklichkeit und läßt ihn weiterleben in der Welt seiner Träume. Aber ein Besiegtsein ist das doch und ein Untergang. Und es ist ein gewaltiges Moment höchster tragischer Ironie, jenes: „Juchhe! ich singe das Blindenlied!“ Und auf Wanns Frage: „Wie meinst du das?“ „Ich singe das Lied von den blinden Leuten, die die große goldene Treppe nicht sehen!“

Daß Wann sowohl als auch Michel Hellriegel auf Grund ihres Innenlebens die menschliche Größe besitzen, die die nötige Basis für die Entstehung jeder wahren Tragik ist, braucht wohl nicht erst erwiesen zu werden.

Auch die Erhebungsmotive, die wir als den Bestandteil jeder wahren Tragödie erkannt haben, vermissen wir in unserm Drama nicht. Die Läuterung und Loslösung vom Leben findet in der Persönlichkeit Wanns und seiner großherzigen Resignation geradezu ein Musterbeispiel. Auch die freudige Hoffnung Wanns auf das Jenseits und der unentwegte Glaube Michels können uns Erhebungsgefühle erwecken, obwohl, wie ich schon oben betonte, die tragische Ironie des Schlusses nicht verkannt werden darf und das Drama gerade wegen dieses Momentes zu der Tragik der niederdrückenden Art zu zählen ist.

Dritter Teil.

Begründung der Vorliebe Hauptmanns für die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit.

Einleitung:

Wenn wir die in dem zweiten Hauptteil besprochenen Werke Gerhart Hauptmanns ihrer Entstehungszeit nach ordnen (Bahnwärter Thiel 1887, Einsame Menschen 1891, Florian Geyer 1894—1896, Die versunkene Glocke 1896, Fuhrmann Henschel 1898, Und Pippi tanzt! 1906), so machen wir die Beobachtung, daß Hauptmann für die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit eine besondere Vorliebe zu haben scheint, die allerdings in der neuesten Zeit etwas nachgelassen hat. Es dürfte nun sowohl interessant sein, als auch für unsere Untersuchung einen organischen Abschluß bilden, nach den Gründen für diese Vorliebe zu forschen.

Bei der sich wohl meist im Unbewußten vollziehenden Stoffwahl des Künstlers sind meiner Ansicht nach zwei Faktoren wirksam: einmal die Umwelt, in der der Künstler lebt, sein Milieu, die Probleme und Ereignisse, die seine Zeit und Umwelt erfüllen und interessieren, und zweitens die Persönlichkeit des Künstlers selbst, seine inneren Erlebnisse, die Probleme, die ihm durch seine Eigenart nahegelegt werden. Den ersten Faktor möchte ich die objektiven, den zweiten die subjektiven Gründe für die betr. Stoffwahl nennen. Beide Arten von Gründen werden meist gleichzeitig tätig sein und dem Dichter selten einzeln bewußt werden, sondern sich ihm ge-

wöhnlich als ein Gefühl des Zwanges, der Notwendigkeit bemerkbar machen.

Wollen wir aber Hauptmanns Vorliebe für die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit verstehen, so müssen wir doch nach den einzelnen Gründen forschen. Wir werden also sowohl seine Um- und Mitwelt, als auch seine Persönlichkeit zum Gegenstand unserer Betrachtung zu machen haben.

Objektive Gründe:

Auf zweierlei Weise kann eine Zeit die Stoffwahl ihrer Künstler beeinflussen, durch ein Darbringen und durch ein Fordern. Durch ein Darbringen, indem sie ihm immer und immer wieder gewisse Stoffe und gewisse Probleme entgegenträgt, so daß des Künstlers Seele schließlich ganz von ihnen erfüllt ist. Und durch ein Fordern, indem sie gewisse Stoffe, die sie besonders interessieren, künstlerisch gestaltet und dargestellt sehen, gewisse Probleme, die sie besonders stark beschäftigen, vom Künstler gelöst oder doch wenigstens aufgezeigt wissen möchte.

Was war es nun, das die Zeit Hauptmanns, also das ausgehende 19. und das beginnende 20. Jahrhundert, so erfüllte, daß sie einen solchen Einfluß auf die Stoffwahl dieses Dichters ausüben konnte?

Diese Zeit ist nach dem übereinstimmenden Urteil fast aller, die sich mit ihr, sei es vom Standpunkte des Historikers, sei es von dem des Philosophen und Psychologen aus, beschäftigen, eine Übergangszeit, und wir sehen gerade die Menschen, die so recht das Gepräge dieser Zeit tragen, an einer gewissen Disharmonie, einem Zweisein der Persönlichkeit und am Mangel an siegender Willenskraft leiden.

Das Zweisein der Persönlichkeit machte sich auf allen Gebieten des menschlichen Lebens geltend und zwar durchweg als der Kampf eines Neuen, Ungewissen gegen das Alte, Festgegründete.

Der christliche Glaube, der noch dem Liberalismus der

Jahre von 1830 an das unerschütterliche Fundament gewesen war, wurde den heftigsten Angriffen von seiten der Wissenschaft ausgesetzt und begann zu wanken. Die Ergebnisse der babylonischen Ausgrabungen und die Bibelkritik rüttelten an dem Dogma von der göttlichen Inspiration des Buches der Bücher, und während so unter den Hütern und Verfechtern des Christentums selbst heftigste Konflikte ausbrachen, erstand ihm von außen ein mächtiger Feind, die neue naturwissenschaftliche Erkenntnis. Hatte die von Darwin begründete, immer mehr Herrschaft gewinnende Deszendenztheorie die biblische Schöpfungsgeschichte als einen Mythos erwiesen, so glaubte der deutsche Verfechter und Ausgestalter dieser Lehre, Ernst Haeckel, mit ihrer Hilfe dem Christentum den Garaus machen zu können, indem er durch Vermengung dieser Lehre mit einigen neuen physikalischen Erkenntnissen und einigen pseudophilosophischen Begriffsbildungen seinen sogenannten Monismus schuf, der im letzten Grunde ein radikaler Materialismus ist und vor allem durch recht plausibel klingende populärwissenschaftliche Darstellungen einen großen Einfluß gewonnen hat. Diese neuen Gegensätze auf religiösem Gebiete teilten nicht nur die dabei interessierten Kreise in zwei feindliche Lager, sondern sie beschworen auch innerhalb der menschlichen Einzelpersönlichkeit schwere Konflikte herauf. Das Gemüt der meisten Menschen nämlich, die fast alle während ihrer ganzen Erziehung und Entwicklung unter dem Einfluß des Christentums gestanden hatten, hing mit einer sensiblen Pietät am Alten, Hergebrachten, durch Tradition und Erinnerung Geheiligten. Der Verstand dagegen konnte sich den neu gewonnenen Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung nicht verschließen und sah sich genötigt, im Gegensatz zum Gemüte andere, eigene, neue Bahnen einzuschlagen.

Mit diesen Gärungserscheinungen auf religiösem Gebiete ging auf ethischem Gebiete eine Umwertung gewisser Werte Hand in Hand. Das Christentum hatte vor allem durch seine Lehre von dem Leben nach dem Tode das geistige oder besser: das seelische Leben des Menschen als das einzig wertvolle dargestellt. Nun, nachdem die christliche Lehre durch eine mate-

rialistische Weltansicht in ihren Grundfesten erschüttert war, begann man in Reaktion gegen die christliche Auffassung den Wert des Körperlichen, vor allem in seiner Äußerung als Sinnlichkeit, einseitig stark zu betonen. Und noch ein zweites: gegen den Altruismus, der zuerst vom Christentum gefordert, hernach in fast alle christlichen Philosophien als ethisches Postulat eingegangen ist, wurde der Egoismus gepredigt als der einzig richtige Standpunkt, den der Mensch der Umwelt gegenüber einzunehmen habe und ganz von selbst, oft unbewußt, auch einnehme. Nietzsche, dessen Einfluß vor allem in den 90er Jahren sehr erstarkte, wäre hier wohl als der Hauptvertreter dieser Lehren zu nennen. Übrigens hat Max Stirner schon lange vor Nietzsche den Standpunkt des reinen, bewußten Egoismus und des theoretischen Anarchismus viel präziser und konsequenter vertreten. Auch diese Gegensätze auf ethischem Gebiete prallten nicht nur im großen Leben, sondern auch oft im Innern des einzelnen Menschen aufeinander und erschütterten die Einheit der Persönlichkeit aufs lebhafteste, wenn sie sie nicht ganz und für immer vernichteten.

Und auch auf sozialem Gebiete hatten sie weitgehende Folgen. Die auf dem ethischen Altruismus beruhende Weltanschauung des Sozialismus war kaum erst durch den Verlauf eines Jahrhunderts hindurch erstarkt, als sich ihr, fundiert durch den von der neueren Ethik gelehrten Egoismus, ein radikaler Individualismus entgegenstellte. Der Dichter und Denker, die sich bisher häufig als Befreier des Volkes und Propheten eines neuen, bessern sozialen Lebens gefühlt hatten, bemächtigte sich, von Nietzsche kommend, ein Höhenrausch, der zu diesem Gefühle nur allzuoft in Widerspruch trat. Keines von beiden, weder ihr soziales Messiastum, noch ihr sie erhebendes Einsamkeits- und Höhengefühl, konnten sie sich aufzugeben entschließen, und so gewann auch unter den geistigen Führern des Volkes das Zweisein der Persönlichkeit die Herrschaft.

Und dieses Zweisein der Persönlichkeit konnte in den meisten Fällen nicht überwunden werden, weil noch ein zweiter Defekt den Menschen dieser Zeit anhaftete: der Mangel an siegender Willenskraft.

Diese Willensschwäche hat ihren Grund in zwei Faktoren unserer modernen Kultur, in der Entwicklung des Gefühlslebens und des Geisteslebens.

Das Fortschreiten der Kultur hat zu einer immer größeren Verfeinerung und Vertiefung unsers Gefühlslebens geführt, eine Unmenge neuer Gefühle und Gefühlsnuancen ist gewonnen worden und hat die Zahl der Gefühlsprobleme vergrößert. Ferner: die moderne Menschheit hat gelernt, sich ihrer Gefühle bewußt zu werden und alle Gefühlskomplexe mittels psychologischer Analyse in ihre kleinsten und zartesten Bestandteile zu zerlegen.

Und damit geht die Entwicklung des Geisteslebens Hand in Hand: Nicht nur die Umwelt ist das Objekt unsers Schauens, Grübelns und mühsamen Erkennens, sondern wir selbst, unser kompliziertes und so differenziertes Gefühlsleben ist uns zum Objekt geworden, dem wir genau so sachlich, so objektiv gegenüberzutreten gelernt haben wie einem Fremden.

Während aber so Gemüts- und Geistesleben in regste Wechselwirkung zueinander gekommen sind, hat der moderne Mensch vergessen, daß er auch einen Willen hat, dem er dieselbe sorgfältige Aufmerksamkeit schuldig ist, wie jenen beiden anderen Bestandteilen seines Seelenlebens. Die Kultivierung des Gefühls- und Geisteslebens zehrt alle Seelenkräfte auf, und zur Ernährung eines starken Willens bleibt nichts mehr übrig.

So kommt es, daß Edgar Steiger in seinem Buche: „Das Werden des neuen Dramas“[1]) diese modernen Menschen „Menschen des Geistes“ nennt und sie, alle von uns bisher betrachteten Kultur- und Entwicklungsfaktoren, die den modernen Menschen geschaffen haben, zusammenfassend, folgendermaßen charakterisiert:

„Die Menschen des Geistes . . . pflegen nicht mehr am Willen zum Leben zu sterben, wie die Tatmenschen der früheren Tage, sondern sie siechen dahin an gebrochenem Willen, an geknickten Instinkten. Sie verglühen wie strahlende Lampen, die

---

[1]) Edgar Steiger, Das Werden des neuen Dramas (Berlin 1903), Bd. II, S. 64/65.

das Öl, das ihre Flamme nährt, gierig verzehren; ihr reicher Geist speist den Willen auf, bis das Ende von Geist und Willen da ist. Das frische Draufgehen der Tatmenschen ist ihnen fremd. Sie überlegen und grübeln zu viel, sie haben zu viel Gewissen geerbt, sie beobachten zu viel die eigene Seele. Sie sind müde und feig geworden. Ihr gesunder Egoismus läßt sich immer wieder von allerlei schönen Gedanken einlullen. Sie sterben, und wenn sie sich noch so sehr als Heiden gebärden, am Christentum."

Wir müssen uns mit diesen Andeutungen und Umrißzeichnungen begnügen, und es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, noch mehr in die Tiefe und Breite zu gehen und unsere Darstellungen durch Zitate aus historischen Werken oder, da es für eine so nahe Zeit solche noch kaum geben dürfte, gar aus den Quellen zu erhärten. Das würde eine große, kulturhistorische Arbeit für sich sein. Soviel aber werden wir auch aus dem Bishergesagten bereits ersehen können, daß wir in der Eigenart seiner Zeit einen Grund für die Vorliebe Hauptmanns für den von uns behandelten tragischen Typus gefunden haben. Denn daß eine solche Übergangszeit, wie wir sie eben zu charakterisieren versuchten, der günstigste Nährboden für die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit ist, daß eine solche Übergangszeit Fälle dieser Tragik in Menge ihren Künstlern als Stoff zutragen wird, liegt auf der Hand. Und nichts ist natürlicher, als daß sich die Forderungen einer Zeit bei der Stoffwahl der Dichter in derselben Richtung geltend machen wie das von ihr Dargebotene, nichts erklärlicher, als daß die Zeit die sie beschäftigenden Probleme behandelt, die Tragödien, die ihren Alltag erschüttern, von ihren Künstlern gestaltet sehen will.

Hauptmann, der seine dichterische Laufbahn als Weltverbesserer und Prophet begonnen hatte (ich denke dabei an sein Epos „Promethidenlos"), der das Unglück und das Elend darstellte, um Mitleid mit ihm zu erwecken und zu seiner Bekämpfung anzuregen, konnte sich diesen Forderungen seiner Zeit am wenigsten verschließen. Und wenn er auch nie ein Erfolgjäger gewesen ist und niemals dem launischen Tagesgeschmack

des Publikums gefrönt hat, er hat, wie seine Stoffe und Probleme dem Leben entwachsen, auch den Forderungen seiner Zeit immer versucht gerecht zu werden.

Subjektive Gründe:

Kein Künstler aber kann gestalten; was er nicht im tiefsten Innern selbst durchlebt hat und was nicht durch dieses Durchleben ein Teil seiner selbst geworden ist, und am allerwenigsten kann das ein realistischer Künstler wie Gerhart Hauptmann. So müssen wir, um alle Gründe für seine Vorliebe für die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit auffinden zu können, auch in sein Innenleben einzudringen, seine Persönlichkeit als Mensch und Künstler zu analysieren versuchen.

„Große Dichter sind immer echte Kinder ihrer Zeit", und Gerhart Hauptmann ist das echte Kind jener Übergangszeit, die wir im vorigen Abschnitt in ihren wesentlichen Eigenschaften zu skizzieren versuchten. Alle jene Konflikte, die, wie wir sahen, die meisten Menschen jener Epoche zerrissen haben, haben auch sein Inneres erschüttert.

Schon der Kampf zwischen Glauben und Wissenschaft mag sich bei Gerhart Hauptmann besonders heftig gestaltet haben, stießen doch in seiner Seele die äußersten Gegensätze aufeinander. Schon im Elternhause und dann noch mehr auf den Gütern seines Oheims Schubert hatte, wie wir von seinem Biographen Paul Schlenther erfahren, ein zwar freudiges und werktätiges, aber doch strenges Christentum geherrscht, und „in den Jahren der Entwicklung drückte diese Geistesrichtung dem lebhaften Knabengemüt, welches ohnehin zur transzendenten Spekulation neigte, einen . . . starken Stempel auf[1])." Kaum ein Jahr später aber kam Gerhart Hauptmann unter den direkt entgegengesetzten Einfluß. Er ging nach Jena zu seinem Bruder Carl, wurde hier ein Schüler Ernst Haeckels und verkehrte

[1]) Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann, sein Lebensgang und seine Dichtung (3. Aufl., Berlin 1898), S. 15.

fleißig in dem akademisch-naturwissenschaftlichen Verein, dessen Mitglieder, wie uns ebenfalls Schlenther mitteilt, „in den beiden Mächten der modernen Entwicklung, den Naturwissenschaften und der Sozialpolitik, das Heil der Welt suchten".

Auch der Konflikt zwischen alter und neuer Sittlichkeit scheint sich in seinem Leben bald geltend gemacht zu haben. Wenige Jahre nach seiner Verheiratung sah sich Gerhart Hauptmann wie sein Johannes Vockerat und sein Glockengießer Heinrich zwischen zwei Frauen gestellt, und es hat einen fast ein Jahrzehnt füllenden inneren Kampf gekostet, ehe er in diesem Zwist die Entscheidung zu treffen imstande war.

Und schließlich blieb ihm auch der Konflikt zwischen Sozialismus und Individualismus nicht erspart.

Während ihn im Anfang seiner Dichterlaufbahn ganz das Mitleid beherrschte und alle seine Werke, ohne tendenziös zu sein, ein Weckruf sein sollten, dem Elend und Unglück zu steuern, mag sich bei ihm damals, als das Werk, dem er die meiste Liebe mitgegeben, die größte Mühe geopfert hatte, ein theatralischer Mißerfolg wurde, zum ersten Male das Einsamkeits- und Höhengefühl des Künstlers geregt haben, das wir in der „versunkenen Glocke" gestaltet sehen.

Gerhart Hauptmann ist aus all diesen menschlichen Konflikten als Überwinder hervorgegangen. Der zweite Defekt, der seinen meisten Zeitgenossen, wie den Helden seiner von uns besprochenen Dramen anhaftet, der Mangel an Willenskraft, ist ihm aus seinem eigenen Leben nur soweit bekannt, daß er sich in die Unterliegenden einfühlen kann, da er selbst wohl zeitweise am Unterliegen war, daß er imstande ist, die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit in all ihren Untertypen zu gestalten. Je mehr aber sein Wille erstarkte, um so mehr ging auch seine Vorliebe für diesen tragischen Typus zurück, zwischen „Fuhrmann Henschel" und „Und Pippa tanzt" liegt ein Zeitraum von acht Jahren, und es verlautet, daß der Stoff auch dieses Märchens aus der Zeit der „versunkenen Glocke" und der Fragmente stamme.

All das Gesagte scheint mir zur Evidenz zu beweisen, daß die Vorliebe Hauptmanns für die Tragik der dem Leben nicht

gewachsenen Innerlichkeit eng mit einer Phase seiner innern Entwicklung als Mensch verknüpft ist. Und noch ein anderer Umstand, auf den schon Litzmann[1]) hingewiesen hat, scheint mir die Berechtigung meiner Vermutung zu erhärten: seit der Jahrhundertwende ungefähr beginnt Gerhart Hauptmann die dem Leben erwachsende Innerlichkeit zu gestalten. Michael Kramer, der arme Heinrich und Kaiser Karl gehen aus allem Unglück als Lebensbejaher hervor, Michael Kramer noch zag und traurig, der arme Heinrich mit krankhafter Leidenschaftlichkeit, Kaiser Karl aber groß und bewußt. So spiegelt sich die Entwicklung des Menschen in den Werken des Künstlers.

Da bliebe noch zu untersuchen, ob nicht auch die Persönlichkeit Hauptmanns als Künstler zu seiner Vorliebe für die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit geführt haben kann. Und mir scheint dies wirklich der Fall zu sein, denn auch seine Künstlerpersönlichkeit leidet unter jener Disharmonie, jenem Zweisein, das er als Mensch hinter sich zu haben scheint, und wird von Konflikten zerrissen, von denen der eine (zwar) überwunden worden ist, während die beiden anderen unüberwindlich zu einer wirklichen Tragik des Künstlers Hauptmann hinzuführen scheinen.

Der erste Konflikt, der die Künstlerpersönlichkeit Hauptmanns erschütterte, wird von Schlenther unter der Überschrift „zwischen zwei Künsten" geschildert. Es ist der Kampf zwischen bildender und redender Kunst, der sich in dem jungen Hauptmann abspielt, als er seinen Künstlerweg noch nicht erkannt hat. Aber „die Frau mit Kranz und Leyer" siegt schließlich, die Poesie wird seine Führerin und beendet diesen Kampf.

Viel tiefer gehend und von viel größerer Tragweite scheint mir schon der zweite Konflikt zu sein, der die Künstlerpersönlichkeit Hauptmanns in sich entzweit und dessen sich Hauptmann bis heute noch nicht bewußt geworden zu sein scheint. Gerhart Hauptmann ist, man kann fast sagen durch Zufall auf den Weg des Dramatikers geführt worden. Seit seinem Drama

[1]) Mitteilungen der literarischen Gesellschaft Bonn, 3. Jahrgang No. 6, S. 182/183.

„vor Sonnenaufgang“ hat er, soweit seine Werke veröffentlicht worden sind, fast nur Dramatisches geschaffen. Und doch scheint seine dichterische Begabung durchaus nicht spezifisch dramatisch zu sein. Im Gegenteil, sie scheint gebieterisch zur Lyrik hinzudrängen und auch auf dem epischen Gebiete noch stärker sich entfalten zu können, als auf dramatischem[1]). Ich kann an dieser Stelle keinen ausführlichen Beweis für die Berechtigung dieser Ansicht beibringen, das würde eine Arbeit für sich füllen. Nur auf die Schönheit und die künstlerische Bedeutung vieler lyrischer Stellen in seinen Dramen sei hier hingewiesen und darauf, daß er jenen Stoff: das Innere im Kampfe mit der Sinnlichkeit in der Novelle „Bahnwärter Thiel“ künstlerisch viel einwandfreier und konzentrierter gestaltet hat als in dem Drama „Fuhrmann Henschel“. Bedenken wir dazu noch, daß nur ganz wenige Dramen Hauptmanns jenes vom Drama zu fordernde, kräftig pulsierende Leben zeigen, so dürfte jenem von mir angedeuteten Konflikt zwischen fast rein dramatischer Tätigkeit und einer mindestens ebenso starken lyrischen und epischen Begabung nachzuspüren doch nicht ganz zwecklos erscheinen.

Um schließlich den dritten Konflikt anzudeuten, der mir in der Künstlerpersönlichkeit Hauptmanns zu herrschen scheint, muß ich etwas weiter ausholen. Ich gehe von folgender Auffassung (die ich im Rahmen dieser Arbeit nicht erweisen kann) aus: Die Entwicklung des deutschen Dramas hat im 18. Jahrhundert unter dem Zeichen des typisierenden Idealismus, im 19. Jahrhundert dagegen unter dem des charakterisierenden Realismus gestanden. Wie nun Goethe in seinem Drama „die natürliche Tochter“ die letzten Konsequenzen der Kunstrichtung des typisierenden Idealismus gezogen hat, so

---

[1]) Vgl. dafür Rich. M. Meyer, Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts (3. Aufl., Berlin 1906), S. 824 ff. und Adolf Bartels, Gerhart Hauptmann (2. Aufl., Berlin 1906), S. 307, 309 u. a. a. Stellen neuestens auch Sulger-Gebbing, Gerh. H. (Leipzig 1909) z. B. S. 138; dagegen Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann (3. Aufl., Berlin 1898), S. 72 und daran anschließend Lamprecht, Deutsche Geschichte, Ergänzungsband I (Freiburg i. Br. 1905), S. 325.

daß dieses Werk den Gipfel- und zugleich Endpunkt dieser Entwicklung darstellt, da es eben nicht mehr zu überbieten ist, ist Gerhart Hauptmann, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, der Vollender der Entwicklung im 19. Jahrhundert, der er durch sein Drama „Rose Bernd", aus dem Prinzip des charakterisierenden Realismus die für das Drama möglichen letzten Konsequenzen ziehend, ihr Ziel setzte. Gerhart Hauptmann, der abgesehen von seinen Jugenddramen („vor Sonnenaufgang", „das Friedensfest", „einsame Menschen") als Vollender jener Entwicklung zum charakterisierenden Realismus zwei historische Tragödien („die Weber", „Florian Geyer"), drei Komödien („Kollege Crampton", „der Biberpelz", „der rote Hahn") und drei Charaktertragödien („Fuhrmann Henschel", „Michael Kramer", „Rose Bernd") geschaffen hat, spielt aber noch eine zweite Rolle in der Entwicklung des deutschen Dramas. Neben der Reihe dieser von uns angeführten Dramen geht noch eine Reihe von Dramen (drei Märchendramen: „Hanneles Himmelfahrt", „die versunkene Glocke", „Und Pippa tanzt"; zwei Lustspiele: „Schluck und Jan", „die Jungfern von Bischofsberg"; vier Sagendramen: „Elga", „der arme Heinrich", „Kaiser Karls Geisel", „Griselda") her, die uns Hauptmann zeigen als den Sucher nach neuen Wegen und nach neuen Zielen. Diese neuen Wege und Ziele aber kann er als ein Beginnender der neuen Entwicklung noch nicht wissend schauen, sondern nur ahnend vorempfinden; und so sieht er, der als Vollender der alten Entwicklung ruhig, sicher und zielbewußt seinen Weg verfolgen konnte, sich gezwungen, zu tasten und zu experimentieren. Daß das eine Zweiheit innerhalb seines Künstlerseins bedeutet, dieses gleichzeitige Vollender-Sein eines Alten und Sucher-Sein nach einem Neuen, ist wohl selbstverständlich. Und für die Beseitigung dieses Konflikts scheint mir die Willenskraft Hauptmanns (und vielleicht jedes Künstlers) ebensowenig stark genug wie für die des vorher besprochenen; ja es ist nicht ausgeschlossen, daß diese beiden Konflikte, was ich schon oben andeutete, zu einer Tragik des Künstlers Hauptmann führen.

Jedenfalls haben wir durch ihre Feststellung gezeigt, daß die Vorliebe Hauptmanns für die Tragik der dem Leben nicht

gewachsenen Innerlichkeit nicht nur aus seiner Eigenart als Mensch, sondern bis zu einem gewissen Grade auch aus seiner Eigenart und Stellung als Künstler abgeleitet werden kann.

Schluß.

Und damit haben wir den Rahmen, den wir uns mit der Aufstellung unseres Themas vorgezeichnet haben, im allgemeinen ausgefüllt.

Indessen könnte vielleicht der eine oder der andere die Vollständigkeit unserer Erörterungen anzweifeln. Es gibt nämlich noch einige Figuren in den Werken Hauptmanns, die bei oberflächlicher Betrachtung auch unter der Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit zu leiden scheinen und die ich doch nicht behandelt habe, weil ihr Sein teils in Wirklichkeit doch einer andern Tragik unterliegt, teils überhaupt untertragisch ist. Auf diese Gestalten möchte ich noch mit ein paar Worten zu sprechen kommen. Die einen von ihnen gehören unter den andern Untertypus der Tragik der Schwäche, unter die Tragik der äußeren Hilflosigkeit, so Helene in „vor Sonnenaufgang", die Masse der Weber, Hannele, Arnold Kramer, Rose Bernd; wenn damit die Tragik der meisten dieser Gestalten auch nur oberflächlich charakterisiert ist. Andere wieder zeigen, worauf schon oben hingewiesen wurde, eine dem Leben erwachsende Innerlichkeit: Wilhelm Scholz im „Friedensfest", Michael Kramer, der arme Heinrich und Kaiser Karl. Die Tragik Starschenskis in „Elga" mit unserm Typus in Verbindung zu bringen, dürfte wohl kaum jemandem beifallen. Robert Scholz im „Friedensfest" endlich scheint mir aus denselben Gründen eine untertragische Gestalt zu sein wie der Maler Braun in den „einsamen Menschen", der Apostel dagegen ist untertragisch als rein pathologische Erscheinung.

So glaube ich in der vorliegenden Untersuchung doch alle Hauptmannschen Gestalten ausführlich behandelt zu haben, die die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit rein und unbestreitbar zeigen. Vielleicht trägt diese Arbeit mit dazu bei, die oft gehörten Vorwürfe, Hauptmann könne keine tragischen Helden gestalten, zum Schweigen zu bringen.

Literatur.

I. Allgemeines.

Literaturgeschichtliches:

Adolf Bartels, Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig, 1906. Eduard Avenarius.

Rich. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Berlin, 1906. Georg Bondi.

Carl Weitbrecht, Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1901. Göschensche Verlagshandlung.

Möller-Bruck, Die deutsche Nuance. Berlin u. Leipzig, 1899. Schuster & Löffler.

Friedmann, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Bd. II. Leipzig, 1903. Hermann Seemann Nachf.

Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Leipzig, 1906. B. G. Teubner.

Edgar Steiger, Das Werden des neuen Dramas. Berlin, 1903. Egon Fleischel & Co.

Alfred Kerr, Das neue Drama. 2. Aufl. Berlin, 1907. S. Fischer.

Ästhetisches:

Johannes Volkelt, System der Ästhetik. Bd. I. München, 1905. Oskar Beck.

— — Ästhetik des Tragischen. 2. Aufl. München, 1906. Oskar Beck.

— — Zwischen Dichtung und Philosophie. München, 1908. Ebenda.

— — Grillparzer als Dichter des Tragischen. Nördlingen, 1888. C. H. Becksche Buchh. 2. Abdruck. München, 1909. Oskar Beck.

Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig, 1891. Leop. Voss.

Walzel, das Problem des Tragischen. (Sonntagsbeilage des Dresdner Anzeigers. 1906. No. 3—6.)

Roman Woerner, Henrik Ibsen. Bd. I. München 1900. Oskar Beck.

II. Hauptmannliteratur.

Werke:

Gerhart Hauptmann, Gesammelte Werke, 6 Bde. Berlin, 1906. S. Fischer.
— — Die Jungfern vom Bischofsberg. Berlin, 1907. S. Fischer.
— — Kaiser Karls Geisel. Berlin, 1908. S. Fischer.

Biographisches:

Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann, sein Lebensgang und seine Dichtung. 3. Aufl. Berlin, 1898. S. Fischer.
Wilhelm Bölsche, Bei Gerhart Hauptmann. (Die Woche, 1906, Heft 26.)
Hirschfeld, Gerhart Hauptmann. (Über Land und Meer 1906, No. 27.)
Georg Muschner, Bei Gerhart Hauptmann. (Schlesien 1908, No. 12.)

Literaturgeschichtliches und Ästhetisches:

U. C. Woerner, Gerhart Hauptmann. 2. Aufl. Berlin, 1901. Alexander Duncker.
Adolf Bartels, Gerhart Hauptmann. 2. Aufl. Berlin, 1906. Emil Felber.
Adalbert v. Haustein, Gerhart Hauptmann. Leipzig, 1898. Voigtländers Verlag.
Max Kirschstein, Gerhart Hauptmann. Berlin, o. J. Hugo Schildberger.
Ohman, Das Tragische in Gerhart Hauptmanns Dramen (Sitzungsberichte der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 3. Jahrg. No. 6.) Dortmund, 1908. Kuhfus.
Gottfried Mende, Religiöse Betrachtungen über Werke Gerhart Hauptmanns. Leipzig, 1906. Dieterichsche Verlagsbuchh. (Theodor Weicher.)
Bytkowski, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Hamburg und Leipzig, 1908. Leop. Voss.
Hans Landsberg, Los von Hauptmann! Berlin W., 1900. Herm. Walther.
Paul Besson, Études sur le théâtre contemporain en Allemagne: Gerhart Hauptmann. Paris 1900. A. Laisney.
Arthur Kutscher u. a., Gerhart Hauptmann, Kritische Studien. Schlesische Heimatsblätter, II, 12, 1909.
E. Wulffen, Gerhart Hauptmann vor dem Forum der Kriminalpsychologie und Psychiatrie. Breslau u. Leipzig, 1908. Alfred Langeworts Verlag.
Lorentz, Der Ideengehalt der versunkenen Glocke. Leipzig, 1898. Verlag von Dr. Seele & Co.
Ramiew, Die Symbolik in Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke". Mainz, 1897. In Kommission bei H. Quasthoff.

Helmer, Das Symbolische in Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke". Breslau, Leipzig, Wien, 1897. L. Frankenstein.

H. B., Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke". Königsberg, o. J. Bernhard Teichert.

Tausk, Paraphrase als Kommentar und Kritik zu Gerhart Hauptmanns „Und Pippa tanzt". Berlin, 1906. Siegfried Cronbach.

Richard Hamann, Gerhart Hauptmann und sein Naturalismus. (Gesellschaft, 1900, Heft 2.)

Holthoff-Kauffung, Gerhart Hauptmann. (Literar. Warte, 1903, Heft 4.)

Lou Andreas-Salomé, Das Glashüttenmärchen. (Zukunft, 1906, No. 24.)

Rich. M. Meyer, Gerhart Hauptmann. (Velhagen und Klasings Monatshefte, 1906, XXI, 1.)

— — Gerhart Hauptmanns Entwicklung. (Nord u. Süd, 1908, No. 1.)

R. v. Wilpert, Gerhart Hauptmanns Schlottervers. (Türmer, 1908, X, 7.)

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Erster Teil:

Allgemeine ästhetische Betrachtung . . . . . 3—19
- Einleitung 3
- Psychologisch-ästhetische Betrachtung 4
- Systematisch-ästhetische Betrachtung 11
- Teilung des Typus in Untertypen 14

Zweiter Teil:

Der Typus in den Werken Hauptmanns . . . . . 20—65
- Einleitung 20
- Erster Untertypus 21
  - Einsame Menschen 23
  - Die versunkene Glocke 30
- Zweiter Untertypus 42
  - Bahnwärter Thiel 43
  - Fuhrmann Henschel 47
- Dritter Untertypus 54
  - Florian Geyer 55
  - Und Pippa tanzt 63

Dritter Teil:

Begründung von Hauptmanns Vorliebe für den Typus . . . . 66—77
- Einleitung 66
- Objektive Gründe: Um- und Mitwelt 67
- Subjektive Gründe: Hauptmanns Persönlichkeit 72

Schluß 77

Literatur 78

Lebenslauf.

Ich, Horst Engert, geboren am 21. Mai 1886 zu Frankenberg i. Sa. als Sohn des Bürgerschuldirektors und Kandidaten des höheren Volks- und Realschulamtes Friedrich Emil Engert, besuchte von Ostern 1893 bis Ostern 1896 die höhere Bürgerschule und von Ostern 1896 bis Ostern 1899 die Realschule mit Progymnasium meiner Vaterstadt. Ostern 1899 siedelten meine Eltern nach Dresden über, wo ich in das Gymnasium zum heiligen Kreuz eintrat, das ich Ostern 1906 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich studierte darauf im S.-S. 1906 in Freiburg i. Br. Rechts- und Staatswissenschaften, in den zwei folgenden Semestern Philosophie, Germanistik und Geschichte an derselben Universität und hörte besonders bei den Professoren Woerner und Rickert, denen auch an dieser Stelle für die wissenschaftliche und menschliche Förderung, die ich durch sie erfahren habe, meinen herzlichsten Dank auszusprechen mir Bedürfnis ist. Michaelis 1907 bezog ich die Universität Leipzig und betrieb meine philosophischen Studien vor allem bei den Professoren Volkelt und Wundt, meine literaturgeschichtlichen bei den Professoren Köster und Witkowski, meine germanistisch-philologischen bei den Professoren Sievers und von Bahder und meine geschichtlichen bei den Professoren Lamprecht und Brandenburg. Auch diesen meinen Lehrern fühle ich mich zu großem Danke verpflichtet.